

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 18

2

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România. *Redactor responsabil adjunct:* PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, PROF. MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ACAD. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, SORIN ULEA, PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* RĂZVAN THEODOR-RESCU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ**, paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à **ÎNȚEPRINDEREA DE COMERȚ EXTERIOR — LIBRI**, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 de lei pe an. În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România. *Redactor responsabil adjunct:* PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, PROF. MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ACAD. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, SORIN ULEA, PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* RĂZVAN THEODOR-RESCU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ**, paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à **ÎNȚEPRINDEREA DE COMERȚ EXTERIOR — LIBRI**, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 de lei pe an. În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 18

Nr. 2/1971

S U M A R

S T U D I I

	<u>Pag</u>
VIORICA GUY MARICA, Altarul de la Jimbor	203
CORNELIA PILLAT, Biserici de plan dreptunghiular în Țara Românească în secolul al XVI-lea.....	223
PAUL PETRESCU, Tradiția franconă în arhitectura populară săsească din sudul Transilvaniei	235
REMUS NICULESCU, Contemporani cu Daumier. Scriitori români și caricaturişti francezi între 1835 și 1860	249
IOANA POPOVICI, Probleme ale artei monumentale românești după 23 August 1944	307

M A T E R I A L E

100 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI THEODOR PALLADY

BARBU BREZIANU,	Matisse și Pallady	313
-----------------	--------------------------	-----

★

PAVEL CHIHAIA,	Cîteva note de istoria artei pe marginea <i>Învățăturilor</i> lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie	321
----------------	---	-----

N O T E Ș I D O C U M E N T E

RADU IONESCU,	Arhiva George Oprescu. Scrisori de la istorici de artă români	331
VIRGIL VĂTĂȘIANU,	Scrisoare deschisă către Redacția revistei Studii și cercetări de istoria artei	335
EMIL LĂZĂRESCU,	La încheierea unei discuții	336
MIRCEA POPESCU,	La moartea lui M. H. Maxy	339

R E C E N Z I I

Corina Niculescu, <i>Istoria costumului de curte în țările române. Secolele XIV—XVIII</i> (Pavel Chihaia)	341
Notițe bibliografice.— <i>Expoziții</i>	345
Repertoriu de expoziții (alcătuit de Irina Fortunescu)	361

de VIORICA GUY MARICA

Creație a goticului matur, altarul triptic și poliptic cunoaște în faza goticului târziu o amplă răspândire, îndeosebi în Europa centrală și central-răsăriteană. Originea sa era legată de introducerea *retablului*¹, înălțat vertical pe *mensa*, adică pe masa altarului. Retablul apare în secolul al XI-lea, în epoca romanică deci, fiind decorat inițial cu reliefuri sacre, executate în piatră, stuc sau metal. În secolul al XIII-lea, reliefurile erau substituite printr-una sau mai multe icoane pictate pe lemn, îmbinate progresiv într-o alcătuire complexă. Unul dintre primele exemple de acest gen îl oferea, la 1290, altarul principal al bisericii Sf. Elisabeta din Marburg.

Amplificarea imaginilor, înlocuirea tabloului singularizat prin panouri multiple, a îngăduit extinderea iconografică a temelor înfățișate în episoade succesive. Dobândind un caracter epico-descriptiv din ce în ce mai subliniat, acestea au alcătuit cicluri, devenite cu timpul tradiționale, inspirate din Viața Mariei, din Patimile lui Hristos ori ilustrând momente semnificative din legendele sfinților martirizați, al căror cult luase amploare în evul mediu. În felul acesta, altarul poliptic îndeplinea, în cadrul mobilierului liturgic din sanctuarele catolice, un rol funcțional și decorativ de primă importanță.

Deși ipoteza unei înriuriri a iconostasului ortodox în procesul de amplificare a retablului n-ar fi, poate, cu totul neverosimilă, diferențierea lor funcțională face inutile investigațiile mai aprofundate. Avînd o semnificație dogmatică și decorativă în același timp, iconostasul, perete de lemn compus din icoane încadrate, reunite în registre succesive, desparte în bisericile ortodoxe absida altarului de navă, care în bisericile catolice comunică, fiind separate doar printr-un grilaj sau printr-o balustradă.

În genere, altarul poliptic se compune fie dintr-o amplă icoană centrală, fie dintr-un scrin central, împodobit cu figuri sacre, sculptate în lemn. Acesta e flancat de două sau mai multe aripi — denumite și *voleți* sau canaturi —, unele fixe, altele mobile. Panourile interioare ale aripilor mobile erau adesea decorate cu reliefuri, iar cele exterioare, asemenea aripilor fixe, erau aproape întotdeauna acoperite cu picturi. Astfel, altarul oferea două înfățișări și două cicluri iconografice distincte, după cum aripile mobile erau închise sau deschise. Uneori structura canaturilor era mai complexă, mecanismul lor îngăduind variații iconografice adaptate unor prilejuri festive. Încununînd altarul și dîndu-i un accent de monumentalitate, obținut și prin sublinierea verticalității, coronamentul avea, de obicei, o funcție strict ornamentală. Motive vegetale, vrejuri și frunze, se împleteau cu elemente provenite din decorul arhitecturii gotice, alcătuiind un complicat eșafodaj de arcuri frînte, edicule și fiale aerian înălțate. Din secolul al XV-lea, între *mensa* și porțiunea inferioară a scrinului central s-a introdus *predella*, menită a-i servi ca bază și a susține, prin extinderea

¹ În limba latină *retabulum* înseamnă perete dorsal.

sa orizontală, canaturile fixe. Uneori, în centrul predellei se practica o nișă, pentru așezarea relicvelor ori pentru păstrarea cuminecăturii, deci un mic *tabernacol*. Predella altarului de la Jimbor avea în centru un asemenea tabernacol care nu existase inițial, fiind secționat ulterior². Ca atare, nișa a fost închisă cu prilejul primei restaurări.

Altarul poliptic cu aripi mobile a fost foarte răspândit în Țările de Jos și în Germania, unde s-au realizat, în secolul XV-lea și în prima treime a secolului al XVI-lea, exemple prestigioase. Operă capitală a fraților Hubert și Jan van Eyck, altarul sf. Bavo din Gand (1420–1432) sau celebrul altar de la Isenheim (1512–1515, Muzeul din Colmar), pictat de Matthias Grünewald, altarele sculptate în lemn de Veit Stoss-senior pentru biserica Mariei din Cracovia (1477–1489) și cel aflat la catedrala romanică din Bamberg (1520–1523), în sfârșit impresionantul altar de la biserica Sf. Iacob din Rothenburg ob der Tauber, executat de Tilman Riemenschneider între 1501 și 1505, constituie doar câteva capodopere ale genului.

În Franța și în occidentul mediteranean, tipul acesta de altar s-a bucurat de un succes restrâns. În Italia, mai ales, i s-a preferat *ancona* – denumire derivată de la numele orașului de proveniență (Ancona) –, care se compunea din mensa și dintr-o icoană de mari proporții sau un relief, bogat încadrate, oferind un efect mai unitar și mai monumental. Ancona a dominat în Italia Renașterii, în timp ce la nordul Alpilor stilul goticului târziu se prelungea, iar altarul poliptic își trăia apogeul. Autor al unor celebre altare, Albrecht Dürer a preferat inițial forma tradițională a altarului poliptic, creînd, printre altele, celebrul altar Paumgartner (1497–1506, München, Alte Pinakothek). Apoi, influențat de arta italiană, el a sfârșit prin a opta pentru ancona, strălucit reprezentată de altarul Tuturor Sfinților (1511, Viena, Kunsthistorisches Museum).

Altarul poliptic s-a răspândit, pe de o parte, în Austria și Ungaria, iar pe de alta în Slovacia, Polonia și Transilvania. Interferențele artistice foarte active dintre aceste zone au favorizat difuzarea amplă și pe căi complexe a genului, săvîrșită atît prin relații directe, cît și prin înîruriri mediate. Este neîndoielnic că celebra școală de la Cracovia, întemeiată de nürnberghezul Veit Stoss (Wit Stwosz)-senior (1437/47–1533)³, stabilit temporar în Polonia (1477–1496), a jucat un rol important în acest sens. Prin descendenții lui Stoss, această școală a avut ramificații atît în Transilvania, cît și în Slovacia⁴.

Pentru Transilvania se citează documentar existența timpurie a unor altare la catedrala romanică din Alba-Iulia, în 1291⁵, dar este prea puțin probabil ca acestea să fi fost poliptice. Adoptarea acestui tip de altar trebuie pusă în relație cu dezvoltarea culturii orășenești într-o epocă în care tendințele de autonomie ale comunităților urbane se exprimau și pe plan religios prin construirea programatică a bisericilor parohiale, înălțate la Sibiu, Sebeș, Cluj, Brașov, Sighișoara, Mediaș, Bistrița etc. Majoritatea au fost începute în jurul anului 1350, respectiv în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, activitatea șantierelor parohiale extinzîndu-se pînă spre sfîrșitul secolului al XV-lea. În acest interval, instalarea unuia sau a mai multor altare în lăcașele de cult devine de ordin general. Ca atare, este mai plauzibil ca primele exemple să dateze din ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, evoluția lor fiind importantă în secolul al XV-lea și în prima jumătate a secolului următor. Considerînd fenomenul artistic în strînsă conexiune cu evoluția structurii social-istorice, supoziția se confirmă. Crearea altarelor poliptice coincide cu epoca de înflorire economică și de ascensiune social-politică a păturilor urbane superioare, avînd loc în mod precumpănitor în timpul domniei lui Sigismund de Luxemburg (1387–1437) și a lui Matei Corvinul (1458–1490), cînd și avîntul artistic ia amploare.

Deși distrugerile iconoclaste stîrnite de mișcarea Reformei⁶ au redus în mod simțitor numărul operelor păstrate, altarele conservate la Muzeul Brukenthal din Sibiu, în

² Nișa tabernacolului fusese secționată chiar pe porțiunea ocupată de figura lui Hristos, care a trebuit reîntregită.

³ Data nașterii este controversată. H. Stănescu (*Wit Stwosz*, București, 1962, p. 5–6) o stabilește între 1438 și 1447, alți autori o plasează extrem de târziu, în 1455.

⁴ H. Stănescu (*op. cit.*, p. 7) menționează pe fiul lui

Veit-senior, Matthias Stoss, statornicit temporar la Plzen.

⁵ Radocsay D., *A középkori Magyarorszag táblaképei*, Budapest, 1955, p. 37.

⁶ Sinodul general de la Mediaș (1545) a dispus distrugerea operelor de artă din bisericile săsești. A se vedea și V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 777.

bisericile gotice din Mediaș, Sebeș și Sighișoara, într-o serie de localități rurale din zona Țirnavelor, din județele Sibiu, Brașov, Mureș și Harghita ne îngăduie să apreciem, cel puțin în parte, importanța realizărilor din acest domeniu. Faptul că întâlnim azi zone albe în răspîndirea altarelor poliptice nu infirmă generalizarea lor în Transilvania, adevărită de multiple surse documentare.

Între 1386 și 1451 sînt atestate numeroase altare la catedrala romanică din Alba-Iulia și se citează altarul Sf. Appolonia, ctitorit de episcopul Andrea Scolari pentru o biserică de lângă Oradea⁷. La Cluj sînt menționate între 1408 și 1527, numai la biserica parohială Sf. Mihail, vreo 30 de altare, aflate în grija breslelor care aveau obligația de a înzestra și a întreține altarul sfîntului protector. Altarul Sf. Mihail ținea de breasla măcelarilor, acela al Mariei se afla în grija pielarilor, al Tuturor Sfinților era întreținut de croitori, iar de altarul Sf. Martin se îngrijeau butnarii⁸. Deși astăzi în bisericile clujene nu se mai păstrează nici un altar gotic, deoarece în timpul Reformei distrugerile au fost masive, poate chiar totale, nu încapе îndoială că la Cluj au existat ateliere artistice importante, specializate în această direcție. O dovadă elocventă ne oferă altarul triptic pictat de Toma de Cluj în 1427, care se păstrează la Muzeul arhiepiscopal din Strigoni (Esztergom, R. P. Ungară).

Altarul de la Jimbor constituie o operă semnificativă, dar relativ aparte în ansamblul creațiilor transilvănene de acest gen. Deși o bibliografie numeric bogată atestă interesul unor cercetători care s-au oprit mai mult sau mai puțin fugitiv asupra sa, considerațiile sînt departe de a fi exhaustive, iar concluziile, adesea pripite și controversate, se cer reexaminatе în vederea unor rectificări. Sursele iconografice și analogiile stilistice nu au fost abordate decît la modul general, neîngăduind precizări definitive.

Altarul provine de la biserica romano-catolică a satului Jimbor (județul Brașov) și a fost achiziționat în 1909 pentru Muzeul transilvănean (nr. inv. II/530), trecînd în patrimoniul Universității din Cluj, apoi, în 1952, în acela al Muzeului de artă (nr. inv. 696). Este lucrat în întregime din lemn de molift roșu, cu excepția porțiunilor sculptate, ornamente și statui, care sînt din lemn de tei. Are următoarele dimensiuni globale: înălțimea (inclusiv predella și coronamentul) 3,925 m, lărgimea 3,345 m, grosimea 0,250 m. A suferit succesiv trei restaurări importante: în 1910, 1956 și în 1963.

Ca oricare lucrare de acest gen, a fost realizat prin colaborarea a cel puțin trei meșteri specializați: dulgherul, sculptorul, și pictorul, secundați, eventual, de un ipsosar și un poleitor. Comanda se adresa de obicei atelierului de tîmplărie, care solicita pe ceilalți meșteri. Dulgherul executa ansamblul arhitectonic și accesorii decorative, sculptorul dăltuia în lemn figurile sfinților, iar pictorul zugrăvea panourile, asumîndu-și deopotrivă, uneori, lucrările de policromare și poleire.

ARHITECTONICA

Altarul de la Jimbor se compune dintr-un scrin central, două aripi mobile, ce se pot închide, și două aripi fixe, care le dublează. Forma ansamblului rămîne în esență neschimbată, indiferent dacă altarul e închis sau deschis. Predella cu flancurile arcuite în sus se prelungește, subțindu-se pînă la extremitățile canaturilor fixe.

Decorul gotic persistă doar la scrinul central. Firave colonete, cu baza canelată, susțin un arc subțire în acoladă, alungit pe orizontală, pe care se înfășoară unduind în gingașe volute lujere și frunze, cu dantelura capricios decupată. Formele traforate se repetă la consolele — de altfel complet restaurate — pe care sînt așezate statuetele din nișele registrului superior, alcătuiind, concomitent, mici baldachine deasupra figurilor adăpostite în nișele inferioare. Întregul scrin se înscrie însă într-un cadru dreptunghiular, mărginit

⁷ Radocsay D., *op. cit.*, p. 37, 38.

⁸ Șt. Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954, p. 336; S. Goldenberg, *Clujul*

în sec. XVI, București, 1958, p. 247, 248; V. Marica, *Biserica sf. Mihail din Cluj*, București, 1967, p. 9.

de un *kymateon* fin reliefat, dublat spre exterior de *astragală* (șirag de perle), elemente ornamentale ce aparțin Renașterii. Cadrul acesta poleit se repetă la fiecare dintre panourile inferioare ale aripilor mobile. Canaturile sînt încadrate de două coloane-balustră, al căror fus policromat alternează în torsadă argintul aplicat pe fond roșu cu verdele întunecat spre negru și cu aur. Bazele aproape cubice, înfășurate în frunze de acant, sînt identice cu

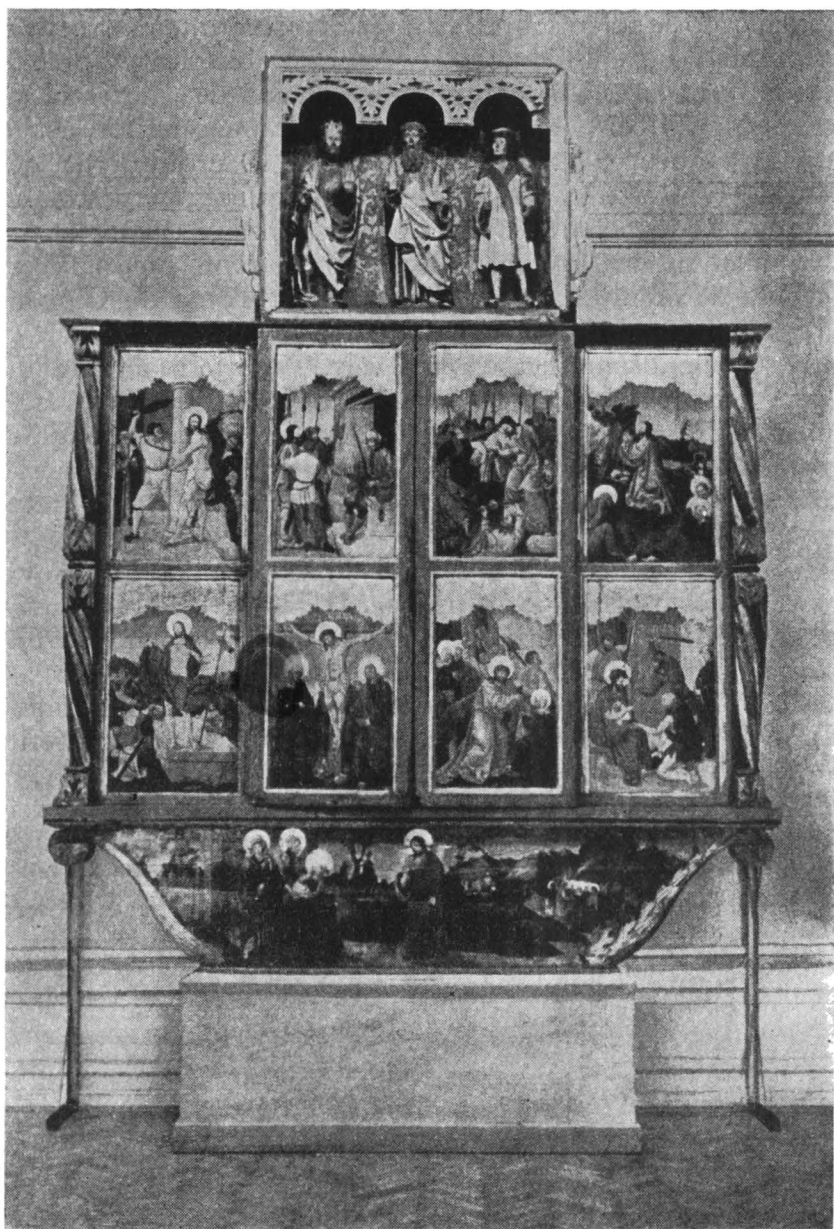
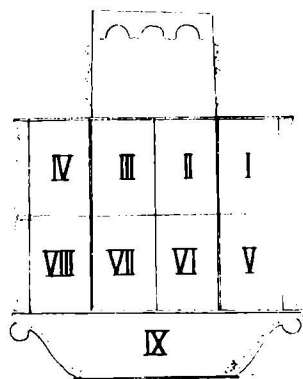


Fig. 1. Altarul de la Jimbor închis. Pictorul Patimilor: I. Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, II. Prinderea lui Hristos, III. Hristos în fața lui Irod, IV. Biciuirea, V. Încununarea cu spini, VI. Purtarea crucii, VII. Răstignirea, VIII. Învierea. IX. Predella: Despărțirea lui Hristos de Maria. (Foto A. Nagy)



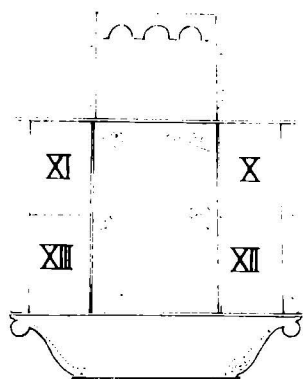
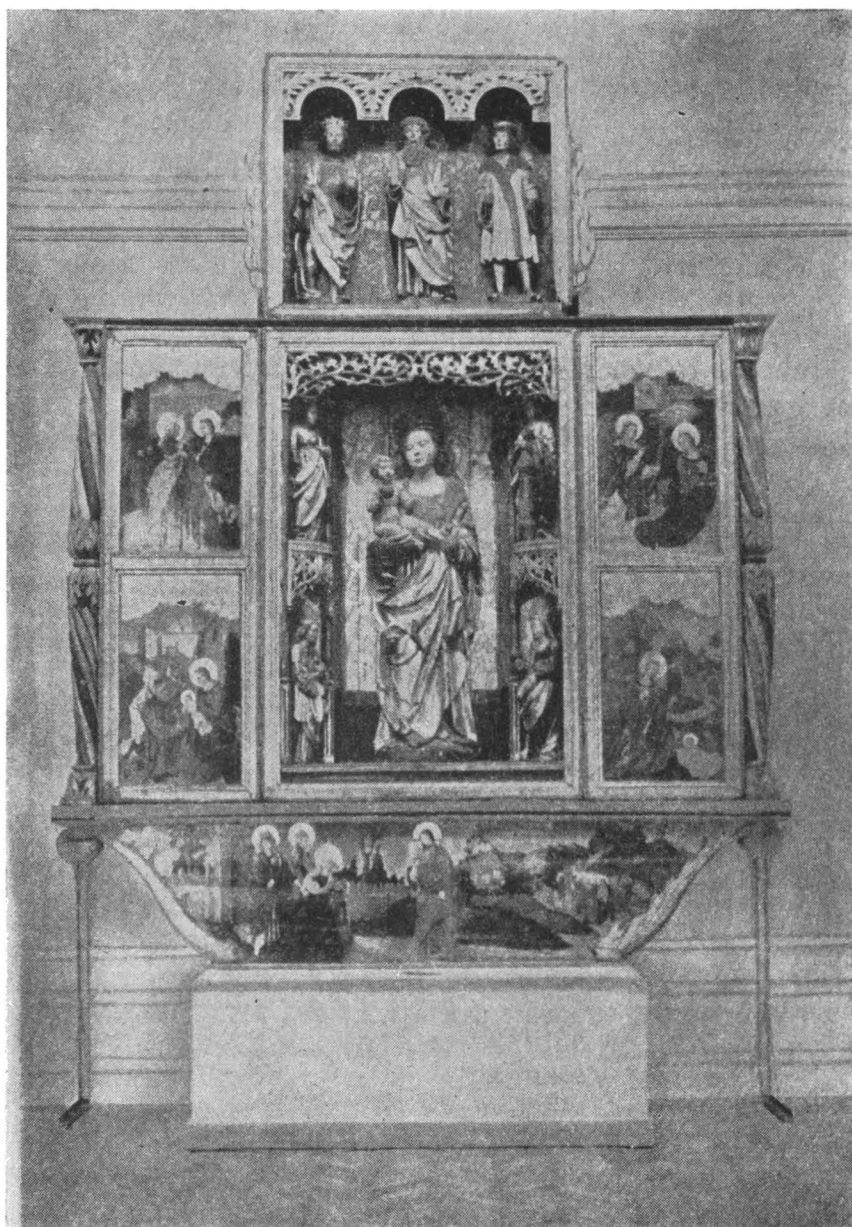
forma capitulurilor. Proveniența lor este nord-italiană, foarte probabil lombardă, înrundindu-se cu decorul predellei, doar parțial păstrat. Se poate desluși totuși cu limpezime pe curbura unuia dintre flancuri o ghirlandă împletită din frunze de acant înfășurate, terminată la bază printr-un cap de delfin cu botul întredeschis, iar la extremitatea superioară printr-o volută circulară, în miezul căreia trebuie să se fi aflat o rozetă. Motivul acesta se regăsește — sub aspectul delfinului avînd coada terminată în rozetă — la coronamentul altarului principal de la biserica Sf. Ana din Annaberg (1522), operă a sculptorilor Adolf și Hans Daucher, care se inspiră din limbajul Renașterii nord-italiene⁹. Îl aflăm deopotrivă pe soclul fîntînii lui Apollo, la Nürnberg (în curtea Bibliotecii municipale), realizată de

⁹ Cf. J. Jahn, *Deutsche Renaissance*, Leipzig, 1969, pl. 80.

Peter Flötner în 1532, sculptor, care a fost de două ori în Italia. Acolo trupurile delfinilor, încălecați de putti, sînt în întregime acoperite cu un fel de solzi vegetali, amintind de asemenea frunzele de acant ¹⁰.

Coronamentul diferă total de exemplele tradiționale, izbind atît prin ineditul configurației, cît și prin simplitatea decorului. În locul dantelurilor gotice, acesta ia aspectul

Fig. 2. Altarul de la Jimbor deschis. Pictorul Vieții Mariei: X. Buna Vestire, XI. Vizitațiunea, XII. Nașterea, XIII. Adorația magilor. (Foto A. Nagy)



sobru al unui al doilea scrin dreptunghiular, desfășurat orizontal. Partea superioară e articulată printr-o triplă arcadă, sugerînd o nișă trigeminată, în care sînt așezate trei figuri de sfinți. Profilarea lină a cadrului, zugrăvit cu roșu și aur, zigzagul punctat al unei borduri schițate, kymateonul modelat cu finețe, alcătuiind un șir egal de frunzulițe plate, se acordă cu rozetele de acant, triunghiulare, obținute prin gruparea a cîte trei frunze în jurul unui buton central. Acestea decorează consolele arcadei, urmărind ondularea ei simetrică, și apar frecvent atît în decorul arhitectonic, cît și pe epitafele și sarcofagele transilvănene, începînd cu prima treime a secolului al XVI-lea. Coronamentul este încadrat lateral de ghirlande scurte, dar învoalte, terminate în cîte un ciorchine de boabe. Cu excepția bordurii

¹⁰ Cf. *ibidem*, pl. 105.

în zigzag, motiv arhaic aparținând tradiției romanice, toate elementele descrise trădează inovația stilistică. Intrigat de particularitățile și de forma neobișnuită a coronamentului, K. Divald înclina spre ideea că acesta ar fi aparținut altui altar ¹¹, fiind ulterior adaptat altarului de la Jimbor. În această ipostază, ar fi trebuit să constituie însă inițial un scrin central. Oricum, ipoteza e infirmată de o serie de considerente ce se impun cu evidență. Lărgimea coronamentului este identică cu aceea a scrinului central, la fel și kymateonul. După cum vom arăta în cele ce urmează, factura sculpturilor din scrinul coronamentului nu îngăduie diferențieri esențiale în raport cu statuile scrinului central. Apoi, ambele scri-nuri sînt căptușite cu un fond auriu, amintind brocaturile venețiene și figurînd același tip de palmete stilizate. Identitatea lor este în afară de orice îndoială.

Ne este îngăduit deci să afirmăm în mod peremptoriu că în ceea ce privește structura întregului, dominată de linii și unghiuri drepte, armonios însoțite de ondularea elemen-telor curbe ce imprimă o oarecare mobilitate decorului, nișel greoi încă și ritmat cu mode-rație, altarul de la Jimbor părăsește aproape cu desăvîrșire concepția gotică și introduce noul stil al Renașterii. Elementele decorului provin din arta nord-italiană, unele prin inter-mediul arhitecturii și sculpturii funerare transilvănene, care le-au asimilat prin transpuneri autohtone, altele prin filieră sud-germană, cum este cazul delfinului.

SCULPTURA FIGURALĂ

Scrinul central și coronamentul adăpostesc statui sacre, sculptate în lemn de tei, induse cu stuc, policromate și poleite. Detașate de fond și de suport, acestea tind spre ronde-bosse, dar au fețele posterioare aproape plate sau excavate.



Fig. 3. — Altarul de la Jimbor. Scrinul central. Fe-cioara cu pruncul și sfințele martire. (Foto A. Nagy)

Dominînd întregul altar, care îi este închinat Mariei, statuia Fecioarei cu pruncul e privită frontal, volumele raportîndu-se si-metric la o axă mediană. Doar capul schițează spre umăr o mișcare domoală, urmată de un-duirea pletelor, mlădiind verticalitatea atitu-dinii. Armonia proporțiilor e pătrunsă de un calm solemn. Falduri bogate, frînte în unghiuri pe alocuri — potrivit unei deprinderi stilis-tice a goticului tîrziu —, înfășoară figura în moliciunile mantalei. Echilibrul făpturii e fa-vorizat de jocul potolit al cutelor, iar expresia de liniște contemplativă, prin care transpare o nuanță de melancolie, e însoțită de calma frumusețe a miinilor. Capul descrie în spațiu un oval destul de pur, accentuat de dulceața plenitudinii. Fin încondeiată, sprînceana se arcuiește peste conturul delicat al pleoapei, iar gura înscrie sinuoziități line în chipul se-nin, respirînd o blîndă feminitate. Cu excepția accentelor trandafirii din obraji și bărbie, po-tențate de carminul buzelor, coloritul carnației e moderat. Trasate fără greș de o mîină iscu-sită, liniile feței emană o senzualitate filtrată, gîngășă, amintind candoarea materială a mado-nelor din zona de interferență a artei francone cu cea suabă, de care Fecioara de la Jimbor

¹¹ Divald K., *Székelly szárnysoltárok*, in *A Székely Nemzeti Múzeum Évkönyve*, Kolozsvár, 1930, p. 406.

se apropie ca tip somatic. În ciuda frunții încoronate, ea nu e înfățișată în spiritul ierarhiei dogmatice ca împărăteasă cerească, ci ca duioasa personificare a maternității. Sentimentul se întreșe cu o gravitate căreia îi răspunde gestul hieratic al mâinilor, susținând copilul. Așezat pe brațul matern, pruncul nud are trupul ferm modelat, dar cu o stângăcie ce se trădează deopotrivă în proporționarea și în articularea volumelor. O mână mică, rigidă ține nefiresc sfera de lemn simbolizând universul, adăugată ulterior și care, în virtutea variantelor iconografice, ar putea fi tot atît de bine o rodie sau un măr.

Statuia Mariei este înconjurată de patru sfinte martire, subdimensionate ca să încapă pe două registre în nișele laterale ale scrinului central. Ele poartă veșminte laice, evocînd moda de tranziție de la gotic la Renaștere, iar pe cap coroane, ca semn al martiriului prin care au fost sanctificate. Avînd decolteuri rotunde, larg răscoite, rochiile se mulează pe piept; din talia înaltă pornesc faldurile verticale, parțial mascate de amploarea mantalei.

Identitatea mucenițelor poate fi precizată doar pe temeiul atributelor păstrate. Coșulețul cu mere și flori, dăruit de îngerul paradisiului pentru a fi transmis tînărului Theophilus, o indică pe Dorotea. Turnul, cu o cunună de creneluri la baza acoperișului piramidal, desemnează, de obicei, pe Barbara, fiica lui Dioscorus, care a primit botezul în turn. Una dintre statuete are o carte în mînă, simbol frecvent ce însoțește imaginea mai multor sfinte. În virtutea unei străvechi semnificații gnostice, preluată de arta paleocreștină, rotulul de pergament sau cartea constituie o aluzie la învățătura evanghelică. Pentru a caracteriza deplin personajul, cartea este întovărășită de un atribut mai particular, care lipsește însă în cazul de față, al doilea braț fiind frînt. Totuși, înclinarea umărului sugerează gestul sprijinirii pe un toiag sau, poate, pe o sabie. Admițînd ipoteza că personajul se rezema inițial pe un toiag de pelerin, identificarea sa cu Sf. Ursula nu pare lipsită de sens. Nu este exclusă nici posibilitatea unei reprezentări a Sf. Ecaterina, al cărei simbol consacrat este roata, substituită uneori prin sabie și prin cartea deschisă. Cea de-a patra martiră ține o sferă de lemn, lucrată la strung, contemporană cu aceea din mîna lui Iisus. Fiind un adaos ulterior, nu poate oferi un indiciu demn de luat în seamă, cu atît mai mult cu cît mărul apare fie la Eva, fie la Maria, eventual la Dorotea.

Inițial, V. Roth identifica cele patru figuri cu Ecaterina, Dorotea, Ursula și Margareta, punînd sub semnul întrebării interpretarea celei din urmă¹². Apoi o substituia pe sf. Ecaterina cu sf. Barbara¹³, interpretare acceptată și de alți autori¹⁴, care este pe deplin verosimilă. În ceea ce privește pe sf. Margareta, aceasta are aproape întotdeauna la picioare un mic dragon, personificare a duhului malign, pe care l-a învins. În concluzie, însoțitoarele Mariei sînt sigur Dorotea și Barbara, probabil Ursula și o sfîntă azi neidentificabilă.

În ceea ce privește tipurile fizionomice, mucenițele diferă de Maria, deosebindu-se și între ele. Sf. Barbara și Ursula au capetele rotunjite, fruntea relativ îngustă, bărbia scurtă și un aer placid. Ductul faldurilor e molcom, deși uneori adînc incizat. Sfînta Dorotea și martira necunoscută, cu fețele alungite, ovoidale, cu fruntea înaltă, sînt



Fig. 4. — Altarul de la Jimbor. Fecioara cu pruncul. (Foto A. Nagy)

¹² Roth V., *A székelyszombori és szenterzsébeti oltárok*, in *Erdélyi Múzeum*, XVII, 1910, p. 15; idem, *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, Strassburg, 1914, p. 46.

¹³ V. Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916, p.

166; idem, *Erdélyi oltárok*, in *Archaeológiai Értesítő*, XXXVII, 1917, p. 97.

¹⁴ Rados J., *Magyar oltárok*, Budapest, 1938, p. 60; V. Vătășianu, *Colecțiile de artă de la Institutul de studii clasice din Cluj*, in *Boabe de grîu*, 1, 1933, p. 10.

mai apropiate de tipul francon și au o expresie mai nuanțată. Bogate, dra-periile urmează direcții capricioase și se grupează complicat. Spre deosebire de Barbara, a cărei figură deplin frontală, axată pe verticala turnului, e ferm echilibrată, celelalte martire păstrează în ținută reminiscențe ale contrapostului gotic, destul de inabil reeditat. Doar în cazul Doroteei atitudinea pare firească, tradiționala șerpuire în S, deși moderată, integrându-se organic structurii.

Diferențierile nu sînt de factură stilistică, ci de ordinul interpretării, Fecioara apărînd mai gingașă și mai interiorizată. Părul ei e modelat cu su-plețe, incizia șuvițelor e mai fină, în timp ce pieptănătura celorlalte sfinte se repetă fără prea multă imaginație. Absorbit de realizarea figurii principale, meșterul a apelat foarte probabil la ajutoare în execuția celorlalte sculpturi. Caracterul lor rămîne însă comun, toate aceste personaje feminine exprimînd, prin materialitatea palpabilă a formelor și prin limpezimea sentimentului, o accentuată tendință de umanizare a personajelor sacre.

Statuile așezate în scrinul coronamentului reprezintă: un rege încoronat, în armură și hlamidă, ținînd sfera puterii, probabil sf. Ștefan ¹⁵, pe apostolul Petru cu evanghelia în mînă și un bărbat imberb, în veșmînt laic, lipsit de orice atribut. Într-o primă lucrare, Roth îl identificase cu sf. Martin ¹⁶, apoi cu sf. Mauriciu, versiune acceptată și de V. Vătășianu ¹⁷. În schimb, J. Rados opina pentru sf. Maurus ¹⁸. Ipotezele din urmă sînt înfirmate de o confruntare iconografică mai atentă. Sf. Mauriciu, conducătorul legiunii din Thebaida, compusă îndeosebi din africani încreștinați, este înfățișat de predilecție ca un tip negroid, « maur », în armură, cu scut și stindard. Confundat uneori cu sf. Victor, Maurus este tot un sfînt militar de origine africană, care, înrolat în armata romană, s-a încreștinat și a suferit martiriul sub domnia împăratului Domițian. Protector al orașului Siena, el apare fie călare, fie călcîind în picioare un altar păgîn sfărîmat ¹⁹. Sub nici un aspect statuia de la Jimbor nu corespunde cu semnalmentele menționate. Aceasta poartă o manta nu prea lungă, cu mîneci foarte largi, guler răsfrînt și tiv amplu, amintind clar bordurile de blană. Asemenea mantale sînt obișnuite în ambianța germană, constituind o piesă capitală a costumului orășenesc, vizibil în numeroase picturi și sculpturi din epoca Renașterii.

Înfățișarea accentuat profană a personajului readuce în discuție interpretarea inițială a lui Roth. Sf. Martin, episcop de Tours, era reprezentat și în costum laic, în episodul în care își sfîșie cu sabia în două mantaua, pentru a o dărui unui sărac. Dar, în această variantă iconografică sfîntul e redat călare, ceea ce depășea evident posibilitățile sculptorului de la Jimbor și nu era îngăduit nici de spațiul restrîns al coronamentului.



Fig. 5. Altarul de la Jimbor. Sf. Ursula (?). (Foto A. Nagy)



Fig. 6. Altarul de la Jimbor. Sf. Barbara. (Foto A. Nagy)

¹⁵ Roth ezită între identificarea personajului regal cu sf. Ștefan sau cu sf. Ladislau. A se vedea *A székelyszombori és szenterszébeti oltárok*, p. 15.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ V. Roth, *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*,

p. 46; idem, *Siebenbürgische Altäre*, p. 166; idem, *Erdélyi oltárok*, p. 97; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ Rados J., *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ M. Liefmann, *Kunst und Heilige*, Jena, 1912, p. 202, 203.



Fig. 7. Altarul de la Jimbor. Sf. Dorotea. (Foto A. Nagy)



Fig. 8. Altarul de la Jimbor. Martiră neidentificată. (Foto A. Nagy)

O ipoteză nouă, ceva mai convingătoare poate, ne este sugerată de două statui ale sf. Sebastian, prima provenind din ambianța renană, probabil de la Strasbourg, (cca. 1460 – 1470, Berlin-Dahlem, Muzeele de stat), atribuită meșterului de la Dangolsheim ²⁰, a doua ceva mai târzie, de la capela din Ersheim la Hirschhorn a.N., și de o gravură a meșterului E.S. (menționat între 1466 și 1467) ²¹, de asemenea de altarul de la Hohenburg (1509), pictat de Hans Holbein cel Bătrîn ²². De fiecare dată, sf. Sebastian apare imberb, în veșminte lumești, cu un mănunchi de săgeți culcate pe braț și o singură săgeată în cealaltă mână ²³, deosebindu-se de reprezentarea obișnuită, în care apare străpuns de săgeți. Față de exemplele citate, sfântului de la Jimbor nu i-ar lipsi decât săgeata, care, judecând după poziția antebrațului, putea să fi existat în mîna acum trunchiată. Firește, nu este singurul atribut posibil.

Tipul iconografic se pretează și altor interpretări tot atît de plau-

zibile, potrivindu-se și unor martiri mai sporadic înfățișați, ca sf. Crispin și Crispinian, sf. Cosma și Damian, sf. Pantaleon și sf. Florian. De aceea punctul de vedere al lui D. Radocsay, care evită precizările, rămîne cel mai prudent ²⁴.

În contrast cu aerul blajin și formele mai pline ale personajelor feminine, sfinții coronamentului au trăsături bărbătești, aspre, de o severitate aproape ascetică. Fizionomiile sînt prelungi, privirile fixe, pomeții proeminenți, distanța nazolabială accentuată. Plete abundente și relativ scurte le încadrează. Prea apropiați, ochii regelui sugerează un ușor strabism, împrumutînd o notă ciudată chipului armonios, cu linii regulate. Echilibrată cu vădită stîngăcie, atitudinea sa indică tendința de părăsire a contrapostului gotic. Claritatea plastică a bustului încins în platoșă, draparea calmă a hlamidei, cu falduri molatice și frîngeri puține, susține unitatea volumelor.

Posac în severa-i nemișcare, apostolul Petru are chipul osos, emaciat. Alungirea maxilarului superior accentuează colțurile lăsate în jos ale gurii întredeschise, pierdută în ondulările stufoase ale bărbiei. Martirul neidentificat are înfățișarea cea mai marcantă: pomeții sînt puternici, obrazul teșit, bărbia pătrată, trădînd un temperament voluntar și puternic. Bogat încîrlionțat în spirale, părul ajunge pe umeri, împrumutîndu-i un fel de aer monden. Puțin cam îndesată în mantia drapată economic, în cute verticale, statuia e ferm plantată pe picioarele relativ îndepărtate, echilibrarea sa fiind obținută prin lărgirea bazei de susținere, potrivit unui procedeu introdus de stilul Renașterii.

Toate sculpturile figurale ale altarului de la Jimbor sînt concepute în esență de același meșter, mai blînd și mai senzual în interpretarea fecioarelor martire, bărbătesc și auster în

²⁰ Cf. *Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks* (Catalog), Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1970, pl. 15, nr. cat. 12.

²¹ Cf. *ibidem*, pl. 14, nr. cat. 12.

²² Cf. Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik

(Catalog), Augsburg, 1965, pl. 47, nr. cat. 45.

²³ La altarul din Hohenburg, sf. Sebastian nu ține decît două săgeți în aceeași mînă.

²⁴ Radocsay D., *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest, 1967, p. 212.

redarea sfinților. Tratarea draperiilor, ce echivalează adesea cu o iscălitură, este evident analogă, chiar dacă diferențierea tipologică a figurilor semnalează prezența unor ajutoare. Limbajul aparține goticului târziu prin concentrarea expresiilor contemplative, deși lipsite de tensiune interioară. Estomparea dramatismului este favorizată și de ductul lipsit de agitație al faldurilor. Economia gesturilor lipsite de patetism, atitudinea cumpănită, unitatea volumelor și părăsirea progresivă a contrapostului gotic, substituit printr-o frontalitate relativ rigidă, constituie caractere ce vestesc tranziția de la goticul târziu la viziunea Renașterii.

Analogiile stilistice pe care le prilejuiesc sînt destul de complexe și nu se îndreaptă într-o singură direcție. Îngrijit lucrată, statuia Fecioarei îngăduie apropierei cu tipul iconografic elaborat de Veit Stoss-senior și de ambianța sa. Ea prezintă un aer de familie cu Maria din medalionul Nașterii ce însoțește grupul Bunei Vestiri de la Nürnberg (1518, biserica St. Lorenz) și cu Maria altarului de la Bamberg (1520–1523), ce se numără printre operele capitale ale maestrului ²⁵. Altarul reprezentînd Încoronarea Mariei, de la biserica parohială din Schwach și Fecioara cu pruncul din altarul bisericii de la Öwringen, considerate ca lucrări de atelier, de asemenea altarul sf. Ana din Nürnberg (1510–1520, biserica St. Lorenz), atribuită ambianței lui Stoss, oferă deopotrivă repere comparative ²⁶. Acestea nu sînt însă singurele, căci Madona de la Jimbor dezvăluie și o trăsătură suabă definită, confirmată de înrudirea sa cu unele exemple provenite din atelierele de sculptură ale Suabiei: Maria tronînd cu pruncul (circa 1500, Berlin-Dahlem, Muzele de stat), Maria tronînd (începutul secolului al XVI-lea, Leipzig, Muzeul de artă decorativă) ²⁷ și Înălțarea Mariei la cer (circa 1520, Berlin-Est, Muzeul Bode) ²⁸.

În ceea ce privește mucenițele, eclectismul lor nu este de natură de a înlesni descoperirea unui fir cert. Sînt totuși posibile cîteva comparații prudente, cu o gravură în aramă a lui Veit Stoss-senior reprezentînd pe sf. Genoveva (München, Colecția de grafică) ²⁹ și cu figurile sf. Barbara și Dorotea de la biserica evanghelică din Dietenhofen, sculptate pe la 1490 de meșterul altarului sf. Marta de la biserica St. Lorenz din Nürnberg ³⁰. Pot fi de asemenea invocate analogii fizionomice cu Madona de la Muzeul Brukenthal (sfîrșitul secolului al XV-lea) ³¹ și cu una dintre martirele altarului de la Boarta (1490–1500, Sibiu, Muzeul Brukenthal) ³². Acestea au însă fruntea bombată și ovalul feței mai plin, urmînd îndeaproape tipul francon. Cît privește relația stilistică posibilă cu mucenițele altarului din Armășeni (1543, Budapesta, Muzeul de arte frumoase), influența pare a se fi exercitat în sens invers. Scurte și îndesate, avînd capetele prea mari, martirele de la Armășeni, naiv proporționate, par să constituie replici hibride și mai tîrzii ale celor de la Jimbor ³³.

Statuia apostolului Petru semnalează într-un mod destul de stăruitor apartenența sa la o arie artistică larg străbătută de iradiațiile stilistice ale atelierului cracovian, a cărui conducere a fost preluată după întoarcerea lui Stoss-senior la Nürnberg (1496) de fiul său Stanislaus (activ între 1474 și 1527) ³⁴. Trei dintre fiii maestrului sînt menționați documentar în Transilvania: Veit-junior la Brașov (1522–1531), Johann, care a condus un atelier important la Sighișoara, unde a decedat în 1530, și Martin la Mediaș, de unde pleacă în 1535 la Nürnberg, apoi la Cracovia ³⁵. Eventualitatea înrudirii somatice a apostolului Petru de la Jimbor cu figura sf. Ioan Botezătorul de la altarul din Roadăș (1525), ale cărui sculpturi sînt atribuite ipotetic lui Veit Stoss-junior — asemenea Madonei de la altarul din Brui —, este susținută și de linia drapării. Ductul oblic al cutelor se aseamănă cu gruparea faldurilor din mantia sf. Ursula de la Jimbor. În plus, scrinurile centrale ale celor două altare prezintă o conformație similară ³⁶.

²⁵ Cf. *originalele*; cf. H. Stănescu, *op. cit.*, fig. 43, 40, 2, 41; B. Lutze, *Veit Stoss*, Berlin-München, 1968, pl. 83.

²⁶ Cf. *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, München, *Fotoarchiv*, Th. 84275, 84273, 84274, 84237. Pentru analogia cu altarul sf. Ana din Nürnberg, cf. și *originalul*.

²⁷ Cf. *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, Th. 41544, 40151.

²⁸ Cf. *originalul*.

²⁹ Cf. B. Lutze, *op. cit.*, fig. 10, p. 38.

³⁰ Cf. *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, Th. 76745.

³¹ Cf. *originalul*; cf. V. Roth, *Siebenbürgische Altäre*, pl. LXXVII.

³² Cf. *originalul*; cf. V. Roth, *op. cit.*, pl. LXXX.

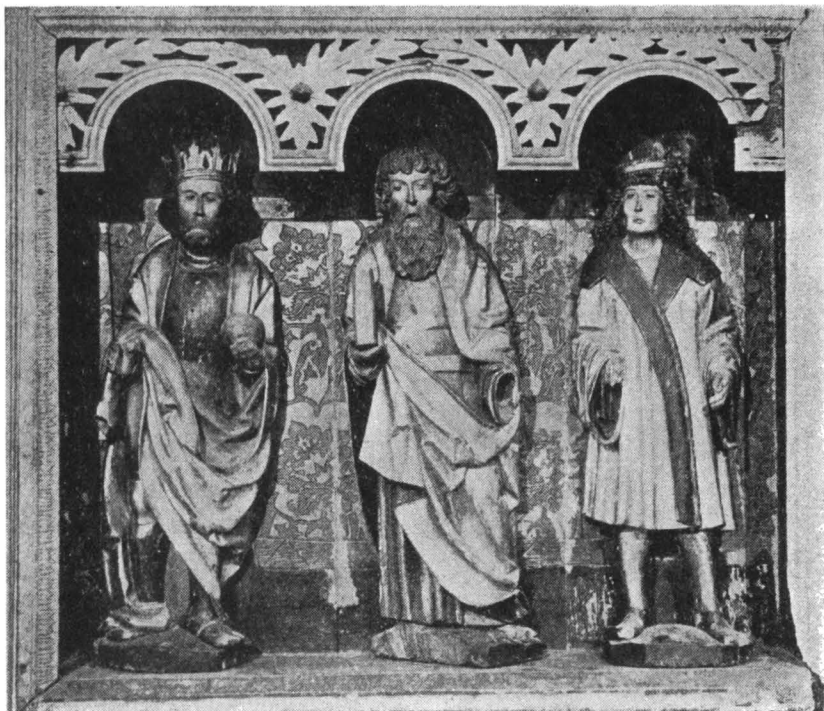
³³ Cf. *originalul*; cf. Radocsay D., *op. cit.*, fig. 304, 306.

³⁴ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 746, 777; H. Stănescu, *op. cit.*, p. 7, 38.

³⁵ V. Roth, *op. cit.*, p. 81; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 497, 848, 792, 795; H. Stănescu, *op. cit.*, p. 7, 34, 35.

³⁶ Cf. V. Roth, *op. cit.*, pl. XXXI.

Fig. 9. — Altarul de la Jimbor. Coronamentul. (Foto A. Nagy)



Dar relațiile par mai evidente cu statuia sf. Jacobus Major de la Muzeul Brukenthal (1520 – 1530)³⁷, oferind analogii și cu omonimul său bavarez de la parohia din Diessen (sfârșitul secolului al XV-lea, odinioară atribuit lui Erasmus Grasser, activ în jurul anului 1480)³⁸, și cu apostolul Andrei de la biserica Sf. Sebaldus din Nürnberg³⁹. Repere destul de clare oferă și sculptura din Silezia, apostolul cu gluga din altarul Adormirii Fecioarei de la biserica Corpus-Christi din Wrocław, apostolul Petru al altarului cu același hram de la Swidnica, de asemenea altarul « Mariei daurite » (« Goldene Marie ») de la biserica Sf. Treime din Görlitz⁴⁰. Arta slovacă prilejuiește deopotrivă comparații cu statuia sf. Antoniu, operă a meșterului de la Spišská Sobota (1503 – 1505), cu sf. Ioan Botezătorul de la altarul principal din Sabinov (1510 – 1516), executat de meșterul « a n s », și cu statuia sf. Jacobus Major de Paul din Levoča (1508 – 1517, biserica Sf. Iacob din Levoča, altarul principal)⁴¹. Nu ne gândim la o apropiere directă de opera acestui important sculptor slovac, care s-a format în atelierul cracovian, ci la o filiație mediată prin exemplul statuii sf. Jacobus Major de la Brukenthal. În genere, față de termenii comparativi citați, apostolul de la Jimbor prezintă un aspect mai rigid și o individualizare mai schematică a unui prototip somatic abordat cu insistență în zonele artistice amintite.

Relativ la originea și filierele de răspîndire a decorului cu palmete, gravate în stuc și poleite, ce căptușesc scrinul central și scrinul coronamentului, analogiile sînt extrem de abundente. Prototipul acestui motiv poate fi lesne regăsit în ornamentica textilă a somptuoaselor brocaturi venețiene ce au pătruns inițial în costumele gotice, fiind adaptate apoi și pentru fondurile picturilor, într-o epocă în care se menținea preferința pentru monocromia prețioasă a aurului. Fondul de brocat cu palmete și derivatele sale apar în Germania de sud încă în secolul al XIV-lea, generalizîndu-se în secolul următor. Așa cum se înfățișează în altarul de la Jimbor, motivul era extrem de răspîndit, constituind un decor predilect, neconținut reluat. La Muzeul național germanic din Nürnberg întîlnim numeroase exemple, unele prestigioase, ca să nu amintim decît Crucificarea de Stephan Lochner (circa 1400—

³⁷ Cf. originalul.

³⁸ Cf. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Th. 49904.

³⁹ Cf. originalul; cf. B. Lutze, *op. cit.*, pl. 57.

⁴⁰ Cf. G. Barthel, *Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit*

Stoss im Osten, München, 1944, fig. 40, 38, 50; p. 108, 106, 118.

⁴¹ Cf. Radocsay D., *op. cit.*, fig. 214, 249, 250, 174.



Fig. 10. — Altarul de la Jimbor. Regele (Sf. Ștefan ?). (Foto A. Nagy)



Fig. 11. — Altarul de la Jimbor. Apostolul Petru. (Foto A. Nagy)



Fig. 12. Altarul de la Jimbor. Sfânt neidentificat. (Foto A. Nagy)

1451), Coborîrea de pe cruce de Hans Pleydenwurff (1462), altarul Mariei de meșterul de la Rothenburg (circa 1470), canaturile altarului din Schwäbisch-Gmünd de Hans Schäu- felein (1480/85—1538/40) și o serie de icoane votive, executate de meșteri nürnberghezi anonimi (a Ursulei Haller, 1482/84, a lui Jodocus Krell, a Brigitei Topler, ambele din 1483) etc.⁴²

Tipul acesta de palmetă în aur reapare și într-o operă a lui Veit Stoss-senior, anume pe epitaful lui Philippus Callimachus (1496), adică al umanistului italian Filipo Buonacorsi, venit la Cracovia în 1472 ca preceptor al copiilor regali și devenit secretarul lui Cazimir al IV-lea Iagelonul⁴³. Îl aflăm deopotrivă la altarele sileziene citate (Wroclaw, Swidnica, Gör- litz). În Slovacia, motivul este foarte frecvent în secolul al XV-lea și în primele decenii ale secolului al XVI-lea. Exemplele cele mai apropiate de cel de la Jimbor le regăsim îndeosebi în regiunea Spišs, la altarul principal din Spišske Podhradie (circa 1490), la altarul sf. Elisa- beta din Levoča (1493), la altarul Încoronării Mariei din Spišská Kapitula (1499), la altarul sf. Nicolaie din Levoča (1507), de asemenea la altarul din Okolično (1500—1510)⁴⁴, în sfârșit la altarul sf. Iacob, de Paul din Levoča⁴⁵. După 1520, fondul de brocat tinde să dispară în Slovacia, fiind substituit prin cadrul peisagistic, fenomen survenit mai de timpuriu, sub influența Renașterii, în Germania de sud și în Polonia.

În Transilvania, brocatul cu palmete se întâlnește doar sporadic în secolul al XV-lea, la altarele de la Boian (Sibiu, Muzeul Brukenthal), Mălăncrav și Feldioara (Muzeul de artă din Brașov). De menționat că acesta din urmă este opera unui meșter originar din Nürnberg, care semnează Jonas, pictor Norimbergiensis⁴⁶. În prima jumătate a secolului al XVI-lea, exemplele sînt mult mai frecvente, după cum atestă altarele din Beia (1513), Sebeș (1518—1526),

⁴² Cf. originalele.

⁴³ Cf. B. Lutze, *op. cit.*, pl. 36; P. Skubiszewski, *Rzeźba Nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa, 1957, pl. 137, 151.

⁴⁴ Cf. Radocsay D., *A középkori Magyarország táblaképei*,

pl. CXXXVIII, CXLIV, CXXXII, CXXXIII, CXCI, CCIX, CCX.

⁴⁵ Cf. Radocsay D., *A középkori Magyarország faszobrai*, fig. 176, 177.

⁴⁶ Cf. V. Roth, *op. cit.*, pl. XI, II, III, XXXVII, XXXIX.



Fig. 13. — Altarul de la Jimbor. Pictorul
Vieții Mariei: Nașterea lui Hristos.
(Foto A. Nagy)



Fig. 14. — Altarul de la Jimbor. Pictorul
Vieții Mariei: Adorația magilor.
(Foto A. Nagy)



Fig. 15. — Altarul de la Jimbor. Pictorul
Patimilor: Rugăciunea pe Muntele
Măslinilor. (Foto A. Nagy)



Fig. 16. — Altarul de la Jimbor. Pictorul
Patimilor: Prinderea lui Hristos
(Foto A. Nagy)

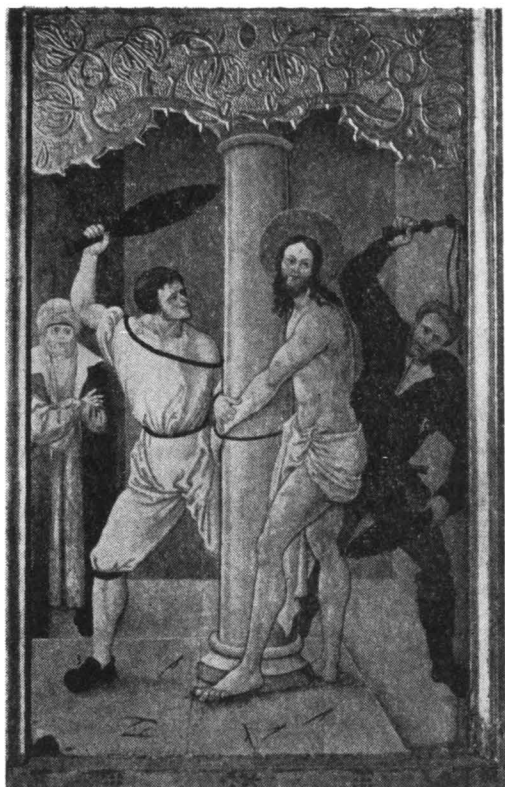


Fig. 17. — Altarul de la Jimbor. Pictorul Patimilor: Biciuirea. (Foto A. Nagy)



Fig. 18. — Altarul de la Jimbor. Pictorul Patimilor: Purtarea crucii. (Foto A. Nagy)



Fig. 19. — Altarul de la Jimbor. Pictorul Patimilor: Învierea. (Foto A. Nagy)

Fig. 20. — Altarul de la Jimbor. Pictorul Patimilor: *Despărțirea lui Hristos de Maria*. Fragment de pe predellă.
(Foto A. Nagy)



Bruil (1520), Vlahu (1520, Alba-Iulia, Batthyaneum), Șoroștin (1500 – 1525), Roadăș (1525) și Armășeni (1543) ⁴⁷.

Considerînd în ansamblu toate aceste indicii stilistice, se impune ca o primă concluzie prezența unui meșter principal de origine transilvăneană, care a suferit în mod neîndoiește influența atelierului Stoss din Cracovia. Aceasta i-a fost accesibilă pe mai multe căi: prin atelierul de la Sighișoara al lui Johann Stoss, care colaborează cu fratele său, Veit cel Tânăr, de asemenea prin intermediul atelierelor slovace, îndeosebi al celor din Spiš și, probabil, al celor poloneze din zona sileziană. Nu este însă lipsită de temei nici ipoteza unui contact direct cu ambianța franconă și suabă, sprijinită, în afara argumentelor stilistice enumerate, și de caracterul costumului pe care-l poartă sf. Dorotea și sfîntul neidentificat din scrinul coronamentului, specifice pentru Renașterea germană și întîlnite în sculptura Transilvaniei în acea vreme doar la altarul de la Jimbor.

PICTURA

Atît panourile interioare, cît și cele exterioare ale canaturilor mobile, de asemenea panourile canaturilor fixe, sînt acoperite cu picturi, dispuse pe două registre. Pictura este executată în tempera vernisată, pe fond de stuc, aplicat la suprafața panourilor de molift roșu, ale căror dimensiuni variază în înălțime între 0,870 și 0,900 m, iar în lărgime între 0,502 și 0,545 m. Panourile interioare ale canaturilor mobile înfățișează următoarele scene din viața Mariei: Buna Vestire, Vizitațiunea, Nașterea lui Isus și Adorația magilor, potrivit tradiției iconografice impuse de hramul altarului, închinat Fecioarei. Cu excepția Nașterii, toate temele sînt în mod vizibil inspirate din xilografuri de Albrecht Dürer (1471 – 1528): Buna Vestire din Micul ciclu al Patimilor (1511, B. 19), Vizitațiunea din Viața Mariei (1500 – 1504, B. 84), iar Adorarea magilor, din gravura omonimă, dispartă, realizată în 1511 (B. 3). În ceea ce privește scena Nașterii, pare să corespundă unui model iconografic mai arhaic, îngăduind eventuale relații cu ambianța artistică a Suabiei și cu cea din Augsburg, în care s-au asimilat și unele elemente de origine flamandă. O oarecare, îndepărtată înruderire cu viziunea dureriană nu poate fi însă cu desăvîrșire eludată, mai ales că Adorația păstorilor din Karlsruhe (1513, Staatliche Kunsthalle) ⁴⁸, aparținînd școlii lui Hans Schäufelein, elevul lui Dürer, oferă temeiul unei analogii destul de convingătoare.

Pictorul de la Jimbor preia cu fidelitate ansamblul compozițional al xilografurilor, dar îl condensează, rezumînd imaginea la personajele principale. Simplificată, transpunerea

⁴⁷ Cf. *ibidem*, pl. XXVII, LII, XLIX/a, IX, XLII/b, XXXI, XLV.

⁴⁸ Cf. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Th. 62014.

originalului grafic apare văduvită de tensiunea interioară specifică marelui nürnbergez și de profunzimea simțirii, adesea străbătută de o îndurerată aprehensiune. Tot ceea ce era concentrație dramatică se dizolvă în fluxul calm al unei narațiuni convenționale, de scurtă respirație. Caracterul dramatic-reprezentativ e substituit prin ilustrația epică. Complexitatea originalului se pierde, imaginația e stăvilită, peisajul se rarefiază, cadrul arhitectonic devine schematic, suferind reducății importante.

În limbaj, o anumită precumpănire a desenului trădează inspirația grafică. Conturile sînt trasate cu o îndemînare destul de sigură, dar linia e lipsită de nerv și de contorsionările ce caracterizau stilul xilografurilor. Formele sînt ample, masive, dar volumele abia de sînt nuanțate prin treceri economice de la umbră la lumină. Potolit, jocul faldurilor nu și-a pierdut cu desăvîrșire rolul funcțional în exprimarea corporalității. Descrierea e limpede, favorizată de contextul simplificat, narațiunea se desfășoară lent. Menținînd specificul tipurilor dărene înfățișările sînt înrîurite de optica populară, apărînd mai elementare. Protagonistele legendei sacre s-au metamorfozat în orășence trupeșe, rotunjoare și comune, pe care pictorul Vieții Mariei de la Jimbor le descrie cu o stăruință placidă.

Gama culorilor este lipsită de vivacitate, rece și, cu excepția carnațiilor, relativ întunecată. Domină brunuri moarte cu reflexe violacee, griuri și alburii mate, acordate cu galbenuri mai nuanțate și cu verdele gradat de la olivurile pale la un ton închis, surd și saturat. Cenușul unitar al pietrei ce alcătuiește decorul arhitectonic stinge și mai mult coloritul fără strălucire, înviorat doar de roșu, ce intervine sporadic. Întunecate, veșmintele contribuie la detașarea figurilor pe fondul deschis, îndeosebi acolo unde se ivesc cerurile surdinizate, străbătute de trîmbele albe ale norilor. Contrastul acesta le face să apară ca siluete proiectate pe fondul nud. Preocupat uneori de problema integrării volumelor în spațiu, artistul caută rezolvarea perspectivică folosindu-se de reperele arhitectonice. De preferință, grupează însă personajele în prim plan. Dominînd spațiul, care e comprimat prin reducăția planurilor intermediare, acestea dobîndesc o anumită monumentalitate prin accentuarea proporțiilor față de dimensiunile cadrului, depășind raportul logic.

Spiritul laicizant al interpretării este vădit nu numai datorită costumelor orășenești, potrivite cu moda Renașterii germane, dar îndeosebi prin caracterul gesturilor, atitudinilor și al expresiei. Lente în mișcări, figurile sînt telurice, răpind imaginii orice semnificație mistică și umbrînd sensurile dogmatice prin triumfătoria lor vitalitate. Firește, aceste particularități nu aparțin în exclusivitate unei mentalități personale, ci se integrează unei concepții generale, de pe acum cristalizate, în care se deslușesc în mod firesc reflexele umanismului, exprimat aici într-un limbaj mai frust, dar relativ viguros.

Cînd aripile mobile sînt închise, cele opt panouri exterioare prezintă principalele secvențe din ciclul Patimilor, dispuse deopotrivă pe două registre. În perioada postului mare, altarul era de obicei închis, oferind enoriașilor viziunea suplicierii lui Hristos, destinată adesea în mod programatic canaturilor exterioare. De la dreapta spre stînga se succedă în registrul superior: Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, Prinderea în grădina Ghetsemani, Hristos înfățișat lui Irod și Biciuirea, iar în registrul inferior: Încununarea cu spini, Purtarea crucii, Răstignirea și Învierea. Cinci dintre cele opt picturi atestă cu limpezime influența gravurilor lui Dürer, deși acestea nu constituie unicele surse de inspirație. Scena înfățișîndu-l pe Hristos în fața lui Irod a fost compusă prin îmbinarea a două xilografuri succesive din Micul ciclu al Patimilor (B. 31, Hristos în fața lui Pilat, și B. 32, Hristos în fața lui Irod), Biciuirea și Încununarea cu spini se inspiră din planșele corespunzătoare ale aceluiași ciclu (B. 33 și B. 34), în timp ce Răstignirea și Învierea indică Micul ciclu al Patimilor gravate în aramă (1512, B. 13 și B. 17).

Răstignirea trădează însă și înrîurirea unor lucrări grafice, cu aceeași temă, de Hans Suess von Kulmbach (circa 1480–1522), deopotrivă elev important al lui Dürer. Gravura din Liturghierul de la Würzburg (1509, Biblioteca universitară)⁴⁹ și cele două desene de la Cabinetul de stampe din Berlin (1514 (?), W. 38 și W. 39) sînt prin cîteva particularități stilistice

⁴⁹ Cf. *Meister um Albrecht Dürer, Ausstellung im Germanischen National-Museum (Catalog), Nürnberg, 1961, p. 133,*

nr. cat. 230.

mai aproape de panoul de la Jimbor ⁵⁰ decît de gravura lui Dürer, din care Kulmbach însuși se inspirase. Învierea prezintă de asemenea o inspirație eclectică. Capul lui Hristos aduce cu desenul de Schäußelein de la Karlsruhe (Kunsthalle, W. 77), iar soldatul din avanplanul stîng, care se trezește orbit de miracolul resurecției, constituie în mod evident o reluare a figurii de la altarul din Regensburg (1517), pictat de Albrecht Altdorfer (circa 1480 – 1538), înrudindu-se și cu xilogravurile « Marea Înviere » (B. 47) și mai ales, cu « Mica Înviere » (B. 35) din ciclul « Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes », gravat de pictor cam în 1513 ⁵¹.

Rugăciunea pe Muntele Măslinilor oferă o curioasă combinație de detalii, luate din xilogravurile lui Altdorfer (B. 19) și Dürer (B. 26 și B. 54) și din pictura cu același nume a lui Schäußelein de la Hamburg (Kunsthalle) ⁵². Prinderea vădește înrudiri cu un desen al lui Kulmbach (Erlangen, Biblioteca universitară, W. 56) și cu xilogravura lui Altdorfer (B. 20) din ciclul menționat. În sfîrșit, Purtarea crucii se inspiră din xilogravura lui Schäußelein (Die Grosse Kreuztragung, circa 1507, Nürnberg, Muzeul național germanic) și dintr-un carton al lui Kulmbach, după care Hans Baldung Grien (1484/85 – 1545) a executat unul dintre vitraliile bisericii Sf. Bartolomeu din Nürnberg-Wöhrd ⁵³.

Pe predellă, pictorul Patimilor de la Jimbor a pictat Despărțirea lui Hristos de Maria. Grupul principal este o alcătuire selectivă a figurilor provenite din două xilogravuri, aparținînd Vieții Mariei (B. 92) și Micului ciclu al Patimilor (B. 21) de Dürer. Peisajul, mai larg interpretat aici, evocă o priveliște caracteristică zonei subalpine, cu acele poetice conifere pletoase ce își perdaluiesc frunzișurile melancolic, înrudite cu zăda din flora transilvăneană, atît de frecvent întîlnite în pictura și grafica școlii dunărene. Analogiile sînt multiple nu numai cu Albrecht Altdorfer, ci și cu fratele acestuia Erhard Altdorfer (activ 1512 – 1561) ⁵⁴, cu Wolf Huber (1485/90 – 1553) și, de asemenea, cu discipolii lui Dürer: Schäußelein și Hans Baldung Grien.

Față de diversitatea surselor iconografice utilizate, pictorul Patimilor de la Jimbor surprinde prin unitatea stilistică și prin velleitatea unei autonomii interpretative, relativă desigur, dar vădînd totuși un fel de optică personală.

Ceea ce îl deosebește de modelele grafice ale lui Dürer și Altdorfer este, înainte de toate, atenuarea intenționată a dramatismului, însoțită de modificări ale detaliilor, de asemenea aspirația spre simetrie în ordonanța compozițională, ce se dezvoltă îndeosebi în scena Biciuirii. Transpunînd episoadele violente, el evită prezentarea faptelor cu întreaga lor brutalitate. Sălbăticia pasiunilor dezlănțuite nu mai este atît de acut înfățișată. În scena Prinderii, violența se concentrează în gestul apostolului Petru năpustit asupra lui Malcus, în Încununarea cu spini, zbîrrii par aproape îmblînziți, uneori chiar pătruși de milă față de suferința răbdătoare și mută a supliciatului. Vîltoarea sentimentelor contrare, înrîncenarea dintre cruzime și deznădejde, nu este conținută, ci adusă într-o stare de echilibru. Artistul nu urmărește atît redarea frămîntată și tumultuoasă a acțiunii izbitoare, cît exprimarea semnificațiilor etice, sensul salutar, înălțător al sacrificiului. Dramatismul e mai puțin activ, numărul figurilor diminuat, evitînd aproape constant sublinierea efectului de masă și singularizînd pe cît posibil personajul principal. Hristos se detașează din context cu un calm resemnat și cu o puritate ce invocă sentimentul de superioritate morală. Figura sa, de obicei alungită, poate și sub influența graficii lui Schäußelein, dobîndește o monumentalitate statică, menită să contrabalanseze și chiar să stăpînească impulsurile oarbe ale mîniei. Cadrul denudat, peisajul restrîns la esențial servesc intențiile pictorului.

În genere, autorii anteriori au considerat toate picturile altarului ca fiind opera aceluiași artist. Deosebirile de viziune și modul de abordare a surselor grafice, particularitățile limbajului sugerează însă alte considerente, așezînd sub semnul întrebării unicitatea mește-

⁵⁰ Cf. Fr. Winkler, *Die Zeichnungen von Schäußelein und Kulmbach*, Berlin, 1947, fig. 38, 39.

⁵¹ Cf. *ibidem*, fig. 77; E. Ruhmer, *Albrecht Altdorfer*, München, 1965, pl. 58; Fr. Winzinger, *Albrecht Altdorfer, Graphik*, München, 1963, fig. 44, 45.

⁵² Cf. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Th. 49588.

⁵³ Cf. Fr. Winkler, *op. cit.*, fig. 56; Fr. Winzinger, *op. cit.*, fig. 60; *Meister um Albrecht Dürer*, fig. 174, nr. cat. 315; pl. 32, nr. cat. 5/1.

⁵⁴ Cf. Fr. Winzinger, *op. cit.*, fig. 150 (Peisaj muntos cu puncte de Erhard Altdorfer, desen în penișă, către 1530).

rului principal. Autorul scenelor din Viața Mariei urmărește mai îndeaproape gravurile, inventivitatea sa e mai săracă, iar imaginile nu au acea coeziune stilistică pe care o remarcăm în ciclul Patimilor. În panourile acestui ciclu, ductul liniei este mai pregnant, trădând o siguranță versată, iar reinterpretarea schemelor compoziționale și îmbinarea elementelor, provenite adesea din surse disparate, atestă o clară omogenizare. Gruparea figurilor suferă modificări, caracterizarea mai fermă sau mai atenuată a expresiilor este supusă unor preferințe de ordin personal. Dînd dovadă de o anumită abilitate în eclectismul său, pictorul Patimilor își îngăduie libertăți pe care pictorul Vieții Mariei nu le-ar fi îndrăznit. Fără a poseda o reală forță imaginativă, el este dotat cu o anume sensibilitate, care îl face apt să pătrundă mai adînc în universul grafic și în spiritualitatea lui Dürer și Altdorfer, chiar dacă rămîne mult în urma lor. În felul acesta, el depășește nivelul atins de pictorul Vieții Mariei în reinterpretările sale. Deși nedeplin înțeleasă, reprezentarea perspectivică este mai largă și nu neglijează total gradația planurilor. Coordonarea personajelor slujește lizibilitatea epico-dramatică a imaginii, iar abrevierile sînt logic înfăptuite, accentuînd semnificația conexiunilor.

Diferențierile persistă și în ceea ce privește paleta. În ciclul Patimilor, gama cromatică se modifică simțitor, limpezindu-se. Hristos apare înveșmîntat în violeturi pale sau în roșu, potențate de alburii și de griurile mai clare ale fondului arhitectonic. Verdele întunecat apare mult mai rar și întotdeauna învecinat cu roșul, juxtapunerea empirică a complementarelor intensificînd acordul. Același efect e obținut prin acordarea violetului cu galbenul, așternut în nuanțe vii și convertindu-se, în imediata vecinătate a roșului de pe predellă, într-un portocaliu ce oferă contraste îndrăznețe cu albastrul cerului. Armonia este mult mai vie și mai luminoasă decît în panourile ilustrînd Viața Mariei, locul pe care îl ocupă peisajul, îndeosebi pe predellă, este mai amplu, accentuînd sentimentul naturii. În ce măsură avem de-a face și cu elemente de proveniență locală, căci zădă poate fi regăsită și în pădurile Transilvaniei, constituie, deocamdată, o problemă deschisă.

Din cele expuse rezultă concluzia, pe care am mai enunțat-o ⁵⁵, că picturile altarului de la Jimbor nu aparțin unui singur meșter, ci au fost realizate de doi meșteri diferiți, formați în aceeași ambianță artistică și care au lucrat simultan. Primul a pictat cu totul independent scenele din Viața Mariei, cel de-al doilea ciclul Patimilor, apelînd, poate, ocazional la asistența confratelui său. Ipoteza unei colaborări constante și mai strînse ni se pare cu desăvîrșire îndoielnică. Pe de altă parte, simultaneitatea activității lor este adeverită de argumente tehnice. Pigmenții întunecați, verdele mai ales, par a avea aceeași componență chimică și manifestă aceeași tendință de desprindere de pe suport. Doar tonurile deschise indică deosebiri evidente. Apoi, decorul poleit, imitînd brocatul, compus din lujere ghimpate împletindu-se cu un fel de corole învoalte, sugerate prin amplificarea și rotunjirea frunzelor de acant, ce încadrează porțiunea superioară a panourilor, este identic pentru ambele cicluri. Nu încap aici o îndoială cu privire la absoluta lor contemporaneitate. Motivele acestui decor, foarte frecvent la altarele transilvănene, se înrudesesc îndeaproape cu acelea ale altarului de la Roadăș ⁵⁶.

Este limpede că cei doi meșteri transilvăneni nu s-au limitat la utilizarea gravurilor lui Dürer, de largă circulație în Europa central-răsăriteană în Polonia, Slovacia și Ungaria ⁵⁷, deci și în Transilvania. Ei au avut și contacte nemijlocite cu ambianța sud-germană, cu arta franconă și suabă, cu discipolii ai lui Dürer, de asemenea cu școala dunăreană, mai precis cu atelierul Altdorfer. Supoziția este în mod deosebit valabilă pentru pictorul Patimilor, fiind susținută și de argumente ținînd de paleta sa, ce îngăduie analogii cu galbenul și griurile cretoase din pictura lui Wolf Traut (circa. 1485 – 1520), cu galbenul saturat și culorile reci (albastru-verde, verde-închis) din tablourile lui Kulmbach și chiar cu violetul lui Grünewald. Între pictorii de la Jimbor și ilustrul nürnbergez se interpun discipolii săi, care s-au inspirat adesea, mai ales în grafică, din opera sa, contribuind astfel la difuzarea stilului durerian. Componenta Schäufolein – ne gîndim și la altarul său din Niederrhein bei Meran –, Kulmbach și

⁵⁵ V. Marica, *Considerațiuni generale asupra altarului de la Jimbor*, în *Sesiunea de comunicări științifice a Muzeelor de Artă*, București, 1968, p. 152 – 153.

⁵⁶ Cf. op. cit., pl. XXXII (decorul panourilor exterioare).

⁵⁷ Oberschall M., *Dürer Magyarországi hatásának kritikai áttekintése*, în *Archaeológiai Értesítő*, XLIII, 1929; E. Hoffmann, *Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns*, in *Műgyűjtő*, 1931.

Aldorfer, de asemenea componenta Augsburg, mai puțin evidentă, indică o arie de contacte stilistice complexe și fructuoase. Această arie coincide cu aceea larg sugerată de analogiile sculpturilor de la Jimbor, indeniabil legate de școala și ambianța Stoss.

Împrejurările care au făcut posibile și au favorizat întreteserea unor relații artistice atât de îndepărtate și de persistente se întemeiază pe legăturile comerciale și culturale ale Transilvaniei cu Polonia, Slovacia și Germania de sud. Aceleași căi de comunicație ce duceau prin Cracovia și Lemberg, prin Cașovia și Levoča, prin Buda, Bratislava, Viena, Passau și Regensburg la Nürnberg⁵⁸, apoi la Colonia și Frankfurt pe Main, slujind traficul economic devenit intens în secolul al XVI-lea, au îngăduit și osmoza artistică. Vehicularea gravurilor lui Dürer în țările din Europa central-răsăriteană a fost deosebit de activă și datorită coloniilor de neguțatori germani din Spišs, în Slovacia, și de la Cracovia, în Polonia. Li se poate atribui, în acest sens, un rol similar cu acela pe care l-au îndeplinit coloniile germane din Amsterdam, Lisabona și Veneția, ca factori de propagare a operei lui Dürer în Țările de Jos, în Peninsula Iberică și în Italia.

Prezența lui Veit Stoss-senior la Cracovia, a lui Kulmbach⁵⁹ și a lui Hans Dürer (1490—1534/35), fratele marelui Albrecht, menționat din 1529 ca pictor de curte al regelui Sigismund I⁶⁰, ca și prezența descendenților lui Stoss în Polonia, Slovacia și în Transilvania, oferă exemple certe în ceea ce privește caracterul masiv al relațiilor. Acestea se realizau și în sens invers, datorită calfelor transilvănene ce străbăteau cu asiduitate rutele Poloniei, Slovaciei, Ungariei, Austriei și Germaniei, înaintînd adesea adînc pe tărîm occidental.

Deși nu constituie o mărturie unică pentru utilizarea gravurilor lui Dürer ca surse de inspirație ale unor altare transilvănene, altarul de la Jimbor se numără, în schimb, printre cele mai importante realizări ale genului. Semnificația sa rezidă, înainte de toate, în complexitatea înrîuririlor asimilate, îngăduind o perspectivă mai largă asupra tranzitului de forme artistice, de modele iconografice și stilistice, care au contribuit la îmbogățirea specificului autohton și la amplificarea posibilităților unor meșteri locali.

Încadrîndu-se în etapa de tranziție de la stilul goticului tîrziu la acela al Renașterii, altarul de la Jimbor ne dezvăluie ritmul mai lent, ezitățile și chiar concurența ce caracterizau abandonarea morfologiei tradiționale și împămîntenirea formelor novatoare. Arhitectonica, elementele decorative prioritare, picturile pledează fără reticențe pentru concepția Renașterii, umbrind caracterul prevalent gotic al statuilor, atinse deopotrivă de suflul novator și pregătindu-se să părăsească înfățișarea conservatoare. Totuși, această lipsă de unitate stilistică creează dificultăți în datarea altarului, explicînd inadvertențele și lipsa de concludență a tentativelor de încadrare cronologică, ce înregistrează oscilații importante de la un autor la altul.

Divald data sculpturile scrinului central la 1500, atribuind picturilor o proveniență mai tîrzie⁶¹; V. Vătășianu opta pentru 1520, întemeindu-se pe analogia statuilor cu acelea ale altarului din Băgaciu (1518), iar mai recent, invocînd relațiile cu altarul de la Armășeni, plasează întregul altar după 1536⁶². Buday îl situa în primul sfert al secolului al XVI-lea⁶³, Kampis se oprea în jurul anului 1530⁶⁴, în timp ce Rados împingea datarea după 1540⁶⁵. Roth acceptase inițial ca termen *ante quem* anul 1540, retrodatase apoi altarul în 1520, pentru ca, în cele din urmă, bazîndu-se pe unele asemănări cu altarul de la Armășeni, să adopte data 1545⁶⁶. Balogh și Radocsay s-au pronunțat deopotrivă pentru o încadrare cronologică tardivă și ceva mai elastică, între 1540 și 1550⁶⁷.

⁵⁸ S. Goldenberg, *Hallerii. Un capitol din istoria comerțului și a capitalului comercial din Transilvania în sec. XVI*, în *Studii*, 5, 1958, p. 108 sq.

⁵⁹ P. Strieder (*Meister um Albrecht Dürer*, p. 97) presupune că șederea lui Kulmbach la Cracovia a fost scurtă, dar menționează că între 1511 și 1514/16 a executat comenzi pentru capitala poloneză.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 92. Relativ la răspîndirea gravurilor de Dürer și la rolul elevilor săi, a se vedea și V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 777.

⁶¹ Divald K., *op. cit.*, p. 406.

⁶² V. Vătășianu, *Colecțiile de artă de la Institutul de studii clasice din Cluj*, p. 10; idem, *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 424.

⁶³ Apud Balogh J., *Az erdélyi renaissance*, Kolozsvár, 1943, p. 311.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Rados J., *op. cit.*, p. 60.

⁶⁶ Roth V., *A székelyszombori és székelyzerzsébeti oltárok*, p. 12; idem, *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, p. 42, 45; idem, *Siebenbürgische Altäre*, p. 168.

⁶⁷ Balogh J., *op. cit.*, p. 311; Radocsay D., *op. cit.*, p. 431.

Desigur, față de toate aceste antecedente bibliografice, încercarea unei datări peremptorii este dificilă. Un prim criteriu care poate conduce la datarea altarului ne este oferit de arhitectonica și de motivele ornamentale în stilul Renașterii. Acestea apar în Transilvania, în cadrul arhitecturii și al sculpturii funerare, abia după 1520, datorită unei influențe italiene directe sau mediate. Caracterul arhaizant al sculpturilor, ce ar justifica o datare mai timpurie, nu poate fi luat în considerare din două motive. Întrădăcinarea stilului gotic târziu sub înfruierea durabilă a ambianței Stoss și specificul, mai înclinat spre tradiționalism, al sculpturii, unde inovațiile se operează mai lent decât în pictură, fiind condiționate de material și de deprinderile tehnice, persistente în atelierele provinciale, nu pot fi limitate la o perioadă scurtă. Pictura, în schimb, nu ridică aceste dificultăți și este mai receptivă la inovații, absorbind mai timpuriu noile tendințe, proces înlesnit de propagarea largă a gravurilor lui Dürer și ale discipolilor săi.

Acceptând anul 1525, când a fost executat altarul de la Roadăș, ca termen *post quem*, datarea poate fi împinsă pînă spre 1540, cel mult, luînd anul 1543, când a fost executat altarul de la Armășeni, ca termen *ante quem*. Aceste două altare par să constituie puncte de reper destul de convingătoare pentru o datare laxă, în care se pot integra și analogiile cu urmașii lui Dürer ⁶⁸.

În contextul specific al artei transilvănene din secolul al XVI-lea, altarul de la Jimbor nu constituie decât un factor menit să lămurească domeniul complex al transferurilor iconografice și al interferențelor stilistice, relevînd, pe de o parte, rolul Transilvaniei ca una dintre stațiile terminus ale artei occidentale, iar pe de alta permeabilitatea sa la fluxul artistic și la acele bogate ramificații care, venind dinspre toate punctele cardinale, se întîlneau pe pămîntul său și erau fertilizate.

★

Aducem mulțumiri tovarășilor Ileana E. Szabó, șef de secție, și Ladislau Jánossy, restaurator, de la Muzeul de artă din Cluj, pentru observațiile de ordin tehnic și cele privind problemele restaurării altarului.

Aducem de asemenea mulțumiri tovarășei Agneta Nagy, fotografa Muzeului de artă din Cluj, pentru execuția reproducerilor (cliseele Muzeului de artă din Cluj).

DER FLÜGELALTAR AUS JIMBOR (SOMMERBURG, SZÉKELYZSOMBOR)

ZUSAMMENFASSUNG

Der Sommerburger Flügelaltar wurde aus Nadelholz und aus Lindenholz ausgeführt. Er besteht aus einer geschwungenen Predella, und aus einem Mittelschrein, der von zwei beweglichen und von zwei feststehenden Flügeln eingefasst wird. Die Bekrönung bildet, nach ungewöhnlicher Art, einen zweiten vier-eckigen Schrein. Der allgemeine Aufbau verrät eine Eigenart die sich um die Einführung der Renaissance-Dekoration bemüht und die auf norditalienische, wahrscheinlich lombardische Einflüsse hindeutet. Die Elemente die man wörtlich der gotischen Ornamentik zuschreiben darf sind unbedeutend. Im Mittelschrein steht die Statue der Madonna mit dem Jesuskind, von den Heiligen Dorothea, Barbara, Ursula (?) und von einer unbekannten Heiligen umgeben. In dem Bekrönungsschrein sind drei männliche Figuren eingestellt: ein König, der Apostel Petrus und ein in bürgerliche Gewänder gekleideter Mann. Der Stil des Bildhauers knüpft noch an die spätgotische Tradition an und liegt von der berühmten krakauer Werkstatt des Veit Stoss des Älteren nicht ferne. Die Einflüsse kamen teilweise auf vermittelndem Wege aus Polen und aus der Slowakei, aber auch durch direkte Beziehungen, die man der Anwesenheit der drei Stoss-Söhne in Siebenbürgen zu verdanken hat. An der Innenseite der Flügel sind Momente aus dem Marienleben geschildert, an der Aussenseite sind die bedeutendsten Episoden der Passion dargestellt. Die Gemäldefolgen sind als Leistungen zweier Maler zu betrachten, die gleichzeitig aber selbständig tätig waren, und deren Bildung klare Verhältnisse zu dem süddeutschen Kunstgebiet, auch zu der Donauschule, andeutet. Beide greifen häufig zu Dürer-Graphik (Marienleben, kleine Passion, kleine Kupferstichpassion) die hauptsächlich durch den Beitrag der Dürer-Schüler, Hans Suess von Kulmbach und Hans Dürer, in Mittel- und Osteuropa, also auch in Siebenbürgen, verbreitet wurde. Der zwischen 1520–1540 geschaffene Altar gewährt einen tieferen Einblick in die reiche Sphäre der mittelalterlichen, einheimischen Kunst und deutet auf wechselseitigen Beziehungen hin.

⁶⁸ De menționat că analogiile cu picturile altarului de la Armășeni par să rezide doar în sursa de inspirație comună, oferită de gravurile lui Dürer, în timp ce factura stilistică

prezintă evidente deosebiri. Întemeindu-ne și pe analogiile amintite cu privire la sculpturi, avem convingerea că altarul de la Jimbor este anterior celui de la Armășeni.

BISERICI DE PLAN DREPTUNGHILAR ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XVI-LEA*

de CORNELIA PILLAT

Se cunoaște faptul că, din al doilea sfert al secolului al XVI-lea în Țara Românească, date fiind împrejurările politice neliniștite și exploatarea otomană din ce în ce mai grea, se întrerupsese și ridicarea monumentelor costisitoare și somptuoase, făcute din piatră făguită și măiestrit sculptată. Meșteri a căror artă ar fi putut sintetiza, ca în trecut, experiențele arhitecturii ortodoxe din sud-estul european sau Orientul Apropiat, nu mai circulau și nici nu mai veneau din aceste regiuni, unde, din cauza directei asuprii otomane, construcțiile încetaseră aproape cu totul. Zidarii locali continuau acum să ridice biserici pentru voievozi și pentru feudalitatea românească. Ele erau de mici dimensiuni, construite dintr-un material puțin costisitor, dar perfectul echilibru al proporțiilor arăta știința și arta meșterilor noștri de a adapta posibilităților materiale date, planul folosit în secolul al XIV-lea la biserica mănăstirii Cozia, iar în secolul al XVI-lea la biserica mănăstirii Dealu, la biserica mănăstirii Argeșului sau la mitropolia din Țirgoviste. Cum se știe, paramentul din material mai ieftin și mai la îndemână era fie în întregime din cărămidă aparentă, amintind prin aceasta de cel al bisericii mănăstirii Cotmeana (1377—1385), ca, de exemplu, la bisericile din Stănești-Vilcea (1536) sau din Cobia (1571—1572), fie mai ales din fișii orizontale de cărămidă aparentă alternând cu benzi tencuite, împărțite în dreptunghiuri prin două sau trei cărămizi puse pe lat, ca, de pildă: la biserica mănăstirii Călușul (1516—1521), la biserica mănăstirii Valea (1537) sau la bolnița mănăstirii Cozia (1542). Fațadele apăreau netede ori cu nișe lungi sau împărțite în două printr-un brâu, registrele astfel obținute fiind împodobite cu arcaturi mărginite de cărămizi de formă specială, decorație cu contururi reliefate subtil, producând o întreagă vibrație de umbre și de lumini.

Dar clasificările tipologice mai vechi ale monumentelor noastre medievale nu au enumerat în rândul bisericilor din secolul al XVI-lea din Țara Românească și pe cele cu planul de formă dreptunghiulară¹. Bineînțeles, nu se pomenea de existența lui nici în secolul al XV-lea, epocă cu o înnegurată istorie, ale cărei câteva monumente ne-au rămas înregistrate mai ales documentar. Se constata însă că una din bisericuțele rupestre din complexul de la Basarabi, datată în anul 992², avea planul dreptunghiular, formă mai lesne

* Articolul constituie textul amplificat al comunicării cu același titlu, ținută în ziua de 12 iunie 1969, în cadrul Sesiunii științifice organizate de Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea institutului, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a eliberării.

¹ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. Vechiul stil românesc din veacul al XVI-lea*, în B.C.M.I., 1931; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în Ro-*

mânia, vol. I [București], 1963, p. 276—307 și 373—418.

² I. Barnea și V. Bîlculescu, *Șantierul arheologic Basarabi, în Materiale și cercetări arheologice*, VI, 1959, p. 541—562; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 57. De bisericuța de la Basarabi s-a ocupat și Răzvan Theodorescu în *Echos byzantins et éléments balkaniques dans l'art du Bas-Danube aux X^e—XIV^e siècles* (comunicare la Congresul al XXII-lea de istoria artei, Budapesta, 17, IX, 1969).

de săpat în dealul calcaros al Tibișirului. În continuare, se emitea ipoteza că arhitectura bisericii, poate baptisteriu, din Garvăn-Dinogeția, datînd din secolele X—XI, formată dintr-o scurtă ravă terminată la răsărit cu o absidă semicirculară la interior și poligonală la exterior, se datora folosirii experienței bizantine din țările balcanice³. Existența în secolul al XIV-lea a planului dreptunghiular, împărțit, potrivit cerințelor celebrării ritua-lului creștin ortodox, în altar, naos și pronaos, este demonstrată pe drept cuvînt de ruinele bisericii Sînicoară din Curtea de Argeș⁴ și de temeliile a două biserici ce se mai păstrează încă în orașul Turnu-Severin⁵. Istoricii arhitecturii noastre medievale deosebeau și în aceste resturi — potrivit materialelor întrebuintate, forme planului și a boltirii, stabilite pe baza cercetărilor arheologice — asemănări cu construcții din diverse regiuni ale peninsulei balcanice, monumente care transmiteau și la noi, în secolele XI, XII, XIII și XIV, tradițiile arhitecturii bizantine⁶.

Ni s-a părut greu de admis dispariția în Țara Românească, timp de două secole, a bisericilor cu planul în formă de navă, atît de des întîlnit în arhitectura medievală balcanică, cu atît mai mult cu cît în Transilvania, pe tot parcursul evului mediu, s-au construit biserici ortodoxe de tip sală, sinteză originală de elemente romanice și gotice cu altele inspirate de arhitectura de la sud de Carpați și cu adaptări cerute de ritualul creștin ortodox⁷. Documentar se certifică întemeierea bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului înainte de 1477 și refacerea, întregirea și împodobirea ei de voievozii Vlad Călugărul, Petru Cercel, Neagoe Basarab și domnul moldovean Aron Vodă⁸. Cercetările arheologice întreprinse acum, dar neterminate încă, au dezvelit sub actuala fațadă un parament specific secolului al XVI-lea, precum și fundațiile vechii biserici în formă de navă⁹. Și în Moldova, de asemenea, în toată perioada medievală, planul dreptunghiular se dezvoltase alături de cel triconc, dînd naștere, datorită originalelor boltiri ale încăperilor și uneori a săpării absidelor naosului în grosimea zidurilor laterale, la variatele aspecte ale spațiilor interioare.

Rodnice cercetări arheologice au dezvelit la Retevoești-Muscel temeliile unei biserici de plan dreptunghiular cu o absidă decroșată, poligonală atît în interior, cît și la exterior, datată, s-ar părea, în secolul al XIV-lea și mărită cu un pronaos în secolul al XV-lea¹⁰.

Istoria artelor plastice în România menționează că în secolul al XVI-lea în Țara Românească, alături de planul în cruce greacă înscrisă sau cel treflat, mai existau cîteva biserici de plan dreptunghiular de la care ne-au rămas doar ruinele, și anume: bisericile din Stănești-Vilcea, Tisău și Lapoș din județul Buzău. La Tîrgoviște, biserica Sf. Gheorghe, zidită între anii 1512 și 1521, cu toate refacerile ulterioare, a păstrat de asemenea planul dreptunghiular. Se descrie și bolnița Bistriței, construită prin al doilea deceniu al secolului al XVI-lea, formată numai dintr-un naos dreptunghiular, boltit în semicilindru, terminat la est cu o absidă acoperită cu o calotă « vag ovoidală ». Pridvorul, construit la începutul secolului al XVIII-lea din cărămidă, era la origine cu stîlpi de lemn, așa cum se vede din tabloul ctitoricesc zugrăvit între anii 1523 și 1529¹¹.

Un articol plin de sugestii emitea ipoteza că și biserica din Dragomirești, de lîngă Tîrgoviște, înființată — după cum scrie în pisanie — la 1461—1462 ar fi avut la origine

³ *Săpăturile de la Garvăn-Dinogeția*, în SCIV, I, 1959, p. 19; I. Barnea, *Relațiile dintre așezarea de la biserica Garvăn și Bizanț în sec. X—XIII*, în SCIV, IV, 1953, nr. 3, p. 641—671; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I [București], 1959, p. 128; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 58—59.

⁴ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia. Partea întâi. Originile și înrîuririle străine pînă la Neagoe Basarab*, în B.C.M.I., 1927, p. 126—128 și pl. VII—IX; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 69—70; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 138—139.

⁵ N. Ghika-Budești, *op. cit.*, p. 123, pl. IV; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 69; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 138—139.

⁶ N. Ghika-Budești, *op. cit.*, p. 124—139; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 68—72; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 128, 135, 138—140.

⁷ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 77—79; p. 82, p. 256, p. 258—259; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 176—180; *Istoria*

artelor plastice în România, vol. I, București, 1968, p. 129 și 202—203; *ibidem*, vol. II, 1970, p. 157—158.

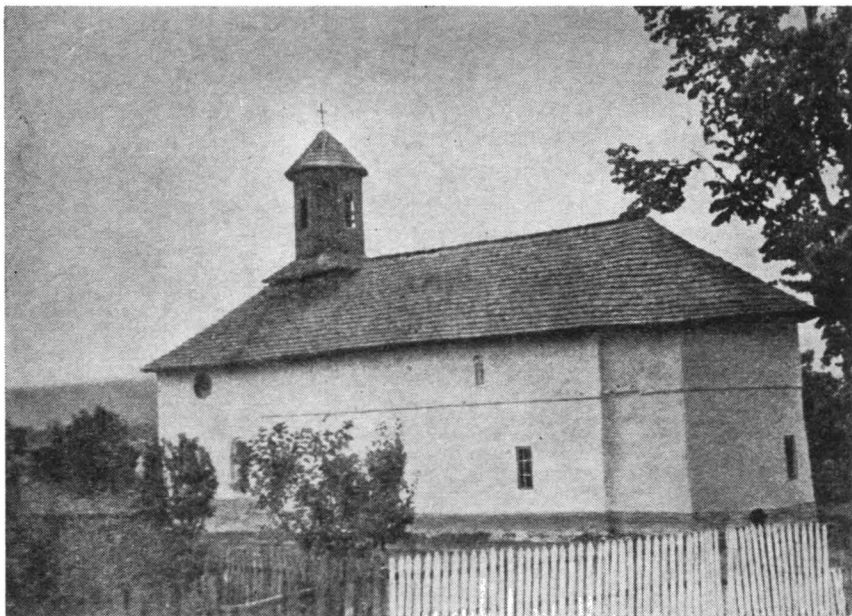
⁸ Radu Tempea, *Istoria sfîntei biserici a Scheilor*, ediție îngrijită de Octavian Schiau și Livia Bot, București, 1969; C. Mușlea, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, vol. I, 1943; Corina Nicolescu, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, București, 1967.

⁹ Arh. M. Angelescu și Alexandru Dobriceanu, *O descoperire recentă, vechiul parament al bisericii din Scheii Brașovului*. Comunicare ținută la sesiunea Direcției Monumentelor Istorice din luna mai 1968.

¹⁰ Dorin Popescu și Dinu V. Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Retevoești*, în *Materiale și cercetări arheologice*, vol. VI, 1959, p. 703—715.

¹¹ *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 238 și 248.

Fig. 1. — Biserica din Ruda. (Foto Direcția Monumentelor Istorice)



planul dreptunghiular, deși ea apare astăzi cu abside laterale ¹². Autorul își baza părerea, în primul rînd, pe diferența dintre grosimea zidurilor pronaosului, păstrat în forma lui originală, și aceea a pereților celor două abside ale naosului, considerînd totuși că numai săpături arheologice ar hotărî precis forma vechilor temelii. Se constata în continuare că biserica din Dragomirești aparținea unor curți boierești și se afirma că cele mai multe dintre bisericile de curte aveau în secolul al XVI-lea planul dreptunghiular, spre deosebire de cele mănăstirești, care, datorită cerințelor unor slujbe mai complexe, aveau forma treflată. Deci, prin analogie, și biserica din Dragomirești ar fi avut la început planul dreptunghiular. În sprijinul acestor teze se aduc ca argumente exemplele bisericilor de curte din secolul al XVI-lea din Drăgoești ¹³, Cepturoaia ¹⁴, Runcu-Strejerești, Ruda ¹⁵ și temeliele bisericii Iezărul de lângă București, pomenindu-se într-o notă și biserica Sf. Paraschiva din Rîmnicu-Vilcea. Construcțiile sînt situate în timp mai ales prin datele pietrelor funerare, ce se mai păstrează înăuntrul lor, la Drăgoești din 1530, la Cepturoaia din 1529 – 1530, iar la Ruda din 1601. Datarea și temeliele bisericilor din Iezărul ¹⁶ și Runcu-Strejerești ¹⁷ au fost însă stabilite nu numai documentar, dar și de rezultatele sondajelor arheologice.

Planurile și fotografiile bisericilor din Drăgoești și Ruda (fig. 1), puse la dispoziție de Direcția Monumentelor Istorice ¹⁸, precum și imaginea bisericii din Cepturoaia ¹⁹, le arată într-adevăr de formă dreptunghiulară. Cercetările arheologice ce se vor întreprinde, poate, mai tîrziu vor preciza forma originală a planurilor, adăugirile ulterioare, aspectul inițial al plasticii decorative a fațadelor cum și boltirea, cea mai des preschimbată în timp în urma deteriorărilor. Astfel, la Direcția Monumentelor Istorice găsim însemnat că la biserica din Drăgoești naosul și pronaosul sînt astăzi boltite cu calote pe pendentivi, sprijinite lateral pe arce și console, iar la biserica din Ruda calotele pe pendentivi ale acelorăși încăperi sînt susținute pe arce și puternici stîlpi de zidărie, fără să fie precizat însă dacă boltirea actuală este sau nu aceea originală. Cu toate acestea, ni se pare totuși riscată afirmația autorului mai sus citat, anume că toate bisericile de formă dreptunghiulară din secolul al XVI-lea ar

¹² Ștefan Andreescu, *O biserică din secolul al XV-lea: Dragomirești*, în *Glasul bisericii*, XXVIII (1969), nr. 1–2, p. 149–159.

¹³ *Ibidem*, p. 154.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 155.

¹⁶ Gh. Cantacuzino, *Unele probleme istorice privind așezările medievale muntene în lumina cercetărilor arheologice de la Cernica*, în SCIV, XIV, 1963, p. 379–383.

¹⁷ N. Constantinescu, *Sondajele de la Runcu-Grădinari*, în *Materiale și cercetări arheologice*, vol. VI, 1959, p. 719–725.

¹⁸ Mulțumim pe această cale pentru concursul atît de binevoitor pe care ni l-a dat Direcția Monumentelor Istorice, ca și pentru faptul de a ne fi pus la dispoziție din materialul documentar.

¹⁹ V. Drăguț, *Datarea picturilor murale ctitoricești din biserica din Cepturoaia*, în SCIA, IX, 1962, nr. 1, p. 191–192.

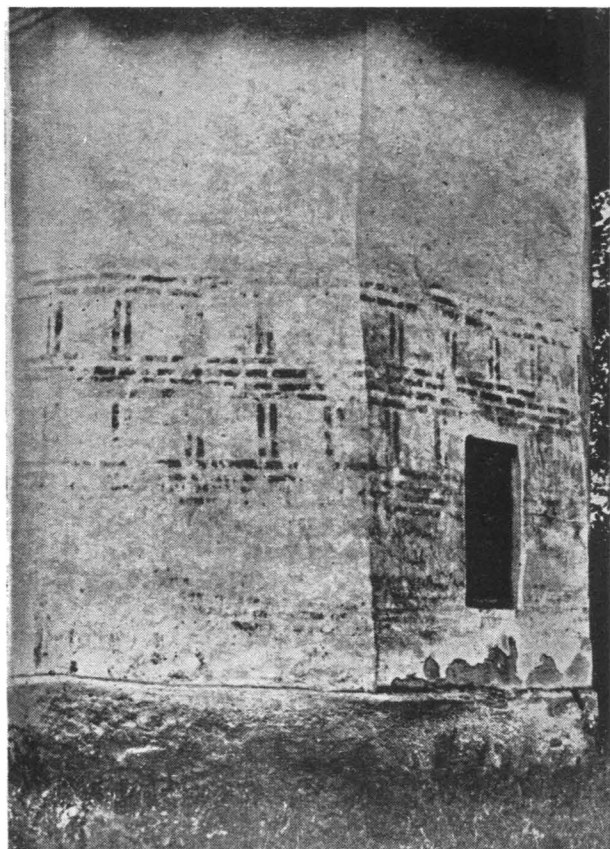


Fig. 2. Biserica din Ruda, parament din sec. al XVII-lea. (Foto Direcția Monumentelor Istorice)

Ar fi deosebit de interesant de demonstrat prin săpături arheologice dacă la Căscioarele va fi fost înființată dintru început o mănăstire cu planul dreptunghiular, așa cum arată astăzi, căci în acest caz s-ar putea să nu se confirme întru totul teza că numai bisericile de curte ar fi avut această formă. Dar după mărturiile mitropolitului Neofit²⁵, care a vizitat mănăstirea în anul 1746, s-ar fi putut ca lăcașul să fi fost inițial tot paraclis de curte, schimbându-și rostul mai târziu în biserică de mănăstire. Astfel, ca un adevărat om de știință, mitropolitul Neofit consemna următoarele observații, astăzi prețioase, deoarece biserica nici atunci nu mai păstra pisania originală: « Despre zidirea acestei mănăstiri n-am putut afla altă dovadă, fiindcă hrisoavele sînt pierdute. Pe lângă acestea mai căutînd am auzit de la un logofețel Mihalea . . . că de la început biserica a fost ridicată de Gîndea Balotescu, fiul lui Vrizei Slușgerul, și de Muja Rătescul, care logofețel Mihalea, deși nu-și aduce aminte bine anul, însă zicea că este zidire mai veche de trei sute de ani. Noi însă am găsit și o piatră în această mănăs-

fi fost boltite numai printr-un semicilindru dispus în sensul lungimii încăperii. O clasificare a acestui tip de biserici, potrivit sistemului lor de boltire, rămîne încă de cercetat. La amîndouă bisericile, naosul și pronaosul sînt despărțite după vechiul sistem, printr-un zid gros, străbătut de o ușă în ax. Fațadele bisericii din Drăgoești apar astăzi în întregime tencuite, iar la Ruda, la absida altarului, de sub tencuiala actuală se vede o zugrăveală care imită paramentul secolului al XVI-lea, procedeu de împodobire obișnuit în secolul al XVII-lea (fig. 2).

Tipologiei bisericilor dreptunghiulare — plan a cărui continuitate este cu toate acestea neîndoieinică de-a lungul secolelor — îi adăugăm încă cinci biserici, ridicate în diverse locuri ale Țării Românești, una dintre ele s-ar părea în secolul al XV-lea, altele de-a lungul secolului al XVI-lea. Este vorba de monumente nu întru totul necunoscute, dar rămase necuprinse sau neclasate exact într-o categorie. Ele sînt: biserica mănăstirii Căscioarele²⁰ (jud. Ilfov), biserica din Grecii de Sus, azi Măxineni²¹ (jud. Ilfov), Schitul Hotărani²² (jud. Caracal), biserica Sf. Paraschiva din Rîmnicu-Vîlcea²³ și biserica mănăstirii din cătunul Turbați²⁴, astăzi comuna Siliștea Snagovului (jud. Ilfov).

²⁰ N. Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*. Extras din *Mitropolia Olteniei, Craiova*, 1966, p. 280.

²¹ N. Stoicescu, în *op. cit.*, confundă biserica din Grecii de Sus, azi Măxineni, cu mănăstirea Măxineni, pe care o ridicase la Rîmnicu-Sărat Matei Basarab și care a fost distrusă în 1917, în timpul primului război mondial. A se vedea N. Iorga, *Inscripția de la Măxineni*, în *B.C.M.I.*, XXIV, 1931, p. 31—32. În Grecii de Sus, județul Ilfov, la începutul secolului al XIX-lea, Maxim Mihuleț se căsătorește cu Luxandra, fiica lui Șerban Greceanu, care primea ca zestre o parte din pămînturile din Grecii. De atunci satul luă numele de Măxineni. A se vedea Șt. D. Greceanu, *Istoricul unei bătrîne moșii boeresti — Grecii*, București, 1910, p. 60; Cornelia Pillat, *Quatre églises du département d'Ilfov significatives*

pour l'art du Moyen Âge de la Valachie, în *RRHA*, 1969, p. 81—83 și 116, n. 3.

²² V. Drăguț, *Pridvorul fostului schit Hotărani*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași*, București, 1965, p. 51—139.

²³ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 338.

²⁴ *Ibidem*, p. 766.

²⁵ Const. Erbicănu, *Cronicarii greci care au scris despre România în epoca fanariotă*, București, 1888, p. 113; *Condica veche a hirotoniilor din Mitropolia București*, p. 45—46; N. Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, București, 1932, vol. I, p. 40, și vol. II, p. 63, 90, 139, 163; idem, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, București, 1901, p. 514; Cornelia Pillat, *Călătoriile mitropolitului Neofit în Țara Românească*, în *SCIA*, III, 1956, nr. 3—4, p. 277—285.

tire, pe care era scris în slavonește o dată. Și cu toate că era ștearsă de mulțimea anilor am putut citi că la 6939 de la Adam (1431) . . . spre amintire eternă a zidit boierul Neagu »²⁶. Pentru a întări vechimea zidirii, mitropolitul Neofit rezumă și inscripția citită pe una din cele două lespezi de morminte, ce se aflau atunci în biserică, notându-i anul 1504²⁷. Cealaltă piatră este din anul 1545²⁸. Aceste frumoase lespezi, amintind prin ornamentica sculptată de unele din pietrele de mormint de la biserica mănăstirii Argeșului, se adăpostesc astăzi afară, sub turnul clopotniță. Neofit mai preciza preînnoirea bisericii de către doamna lui Grigore Ghica, Zoe²⁹.

La 13 februarie 1629, Alexandru Iliăș Voievod întărește închinarea mănăstirii Căscioarele la mănăstirea Pantocrator de la Muntele Athos, căci la Căscioarele « au fost ctitori moșii, strămoșii și părinții boiarului domniei, lui Ivașco Vtori Dvornic de la Balotești și ai Mujei din Rătești și ai Paraschevi cu frații lui Dragului Postelnicului din Slătioare, încă mai dinainte vreme din zilele altor domni bătrâni, de când s-au făcut sfânta mănăstire Căscioarele »³⁰. Documentul confirmă deci, în bună parte, tradiția întemeierii ei așa cum o transmiteau și cercetările mitropolitului Neofit.

În pisania din 1859 se spune că a fost zidită în 1607 (desigur, refăcută) și meremetisită în 1753³¹. Înfățișarea bisericii apare astăzi mult schimbată, recunoscându-se lesne că pridvorul a fost adăugat. Tencuiala a acoperit plastica decorativă a fațadelor. Ceea ce a mai rămas însă de la vechea clădire este o porțiune din paramentul obișnuit secolului al XVI-lea, descoperit ca un document pe fațada de nord a pronaosului (fig. 3).

Pe ctitorii celorlalte biserici cu același tip de plan, îi întâlnim și ca posesori ai pămînturilor din Greci, ținut situat la nord-estul Bucureștilor, unde parte din ei își aveau curțile.

Un hrisov dat la Tîrgoviște, la 16 martie 1528³², către Neagoe Basarab jupînului Cazan și fratelui său Sahat, pentru a le întări drepturile, arată că și Grecii, alături de alte ținuturi, formau moșia de baștină a aceleiași familii « încă din zilele bătrînului Mircea Voievod (1386 – 1418) și din zilele Vladului Voievod cel Bun (1433 – 1436) și din zilele bătrînului Vladislav Voievod (1448 – 1456) ». În aceste vremuri, în Grecii de Sus se aflau case boierești, refăcute mereu de-a lungul timpurilor și ale căror ruine se mai vedeau încă pe la anul 1859³³. Ceva mai la sud de ele, în satul de azi Măxineni se ridicase biserica domeniului, a cărei datare precisă de asemenea nu se cunoaște, pisania originară fiindu-i pierdută.

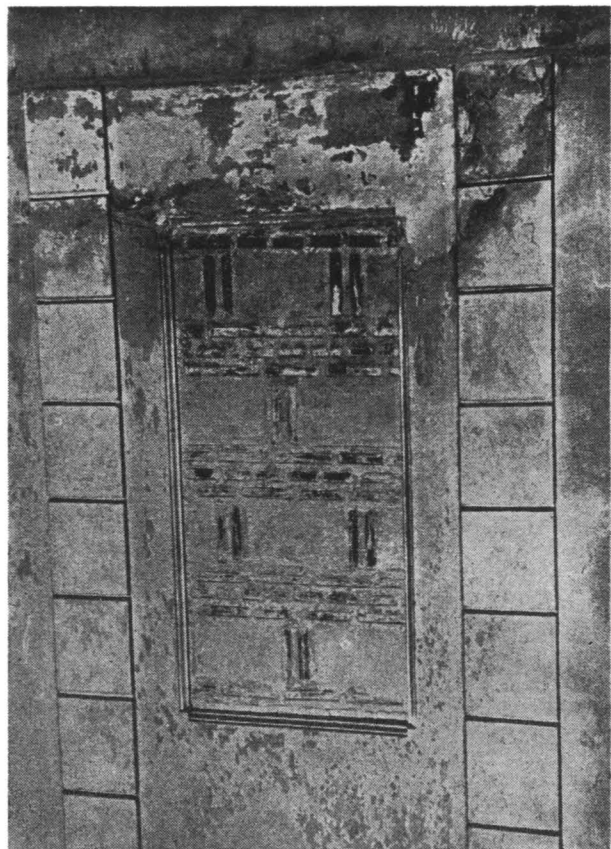


Fig. 3. Mănăstirea Căscioarele, parament din secolul al XVI-lea. (Foto Direcția Monumentelor Istorice)

²⁶ *Condica Mitropolitului Neofit*, 1746, B.A.R., msse. române, 2106. Enăceanu Ghenadie publică traducerea călătoriilor mitropolitului Neofit în B.O.R., 1875 – 1876 și 1876 – 1877.

²⁷ Un Neagu (Neagoe) vistier apare sub Dan al II-lea în documente din 10 septembrie 1428 și 7 octombrie 1428, D.I.R. Veacurile XIII, XIV și XV, B. Țara Românească, p. 74 – 75 și 87 – 88.

²⁸ « A răposat robul lui Dumnezeu jupan Neagoe Stolnic în luna lui decembrie în 20 de zile 7013 (1504) » (a se vedea N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. II, București, 1908, p. 51 – 52).

« A răposat robul lui Dumnezeu jupan Radul în luna iulie 28 de zile în anul 7053 (1545) în zilele lui Io Radul Voievod » (a se vedea N. Iorga, *op. cit.*).

²⁹ N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, vol. II, București, 1932, p. 32.

³⁰ D.I.R. (1628 – 1629), vol. XXII, 1969, p. 225 – 226.

³¹ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 280; N. Iorga, *Inscripții...*, vol. II, p. 51 – 52.

³² D.I.R., sec. XVI, vol. I, 1954, p. 154.

³³ Șt. D. Greceanu, *op. cit.*, p. 23; V. Brătulescu, *Inscripții din biserici*, în *Studii teologice*, București, V, 1933, nr. 1 – 2, p. 160.

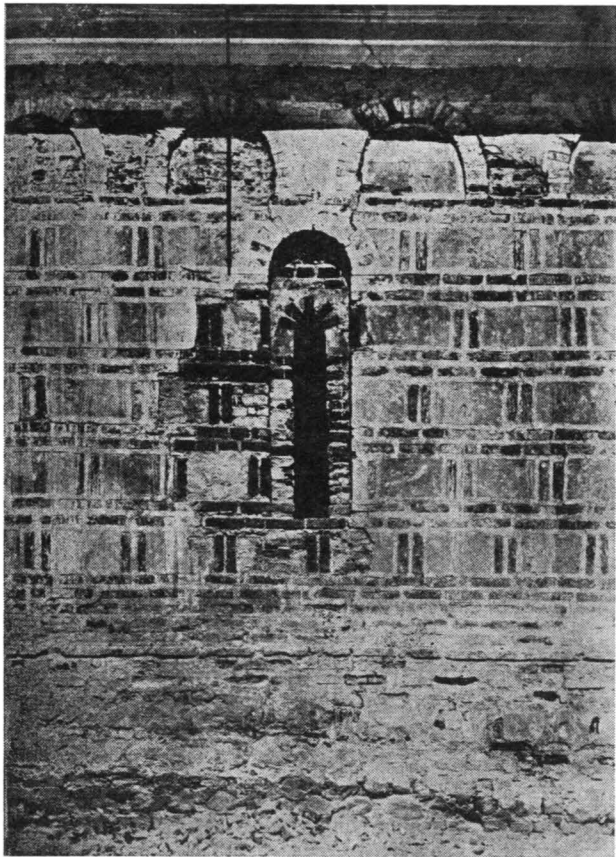


Fig. 4. — Mănăstirea din Grecii de Sus (Măxineni), parament din secolul al XVI-lea. (Foto Comisia Monumentelor Istorice)

lor este netedă și împodobită în partea sa superioară cu un șir de arcuri scurte. Ferestrele ei sînt înguste, terminate în arc de cerc și au o ramă retrasă față de suprafața zidului. Așadar, aspectul paramentului și decorația fațadelor, ca și, după cum am văzut, anii însemnați pe unele din pietrele de mormînt din pronaos, pledează pentru datarea bisericii la sfîrșitul primei jumătăți a secolului al XVI-lea. Ea are însă planul dreptunghiular și clopotniță pe pronaos, deci nu reproduce nici unul din timpurile pe care meșterii vremii obișnuiau să le prelucreze. Pe fațada de nord a pronaosului se află un turnuleț cu baza pătrată, care adăpostește o scară ce suie direct la clopotniță, element de construcție pe care-l întîlnim pentru prima oară în arhitectura acestei epoci, dar care se va găsi la toate bisericile secolului al XVII-lea (fig. 5). Grav deteriorată de cutremurul de la 26 octombrie 1802³⁹, ea nu a mai fost readusă exact la înfățișarea de odinioară. Lucrările Comisiei Monumentelor Istorice nu au făcut decît să dezvelească vechiul parament de sub tencuiala cu care fusese acoperit la reparația din 1859⁴⁰. Interiorul bisericii a fost mult transformat și de aceea nu ne vom opri asupra lui.

³⁴ Inscripția pictată ce se află astăzi deasupra ușii de intrare: «S-a zidit această biserică în anul 1547—1548 ctitorind neamul Grecenilor și s-a refăcut și restaurat zidăria aparentă în anii 1940—1942. Iar acum în anul 1950 s-au făcut în întregime pictura în biserică prin neîntrecuta osîrdie și cheltuială a ienoriașilor în fruntea țării fiind Marele Prezidiu, Cap al bisericii I.P.S. Justinian, păstor al enoriei St. Cazan iar pictor Ioan Drăgănescu și prim episcop Ion O. Ionescu».

³⁵ Șt. D. Greceanu, *op. cit.*, p. 12; V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 160; V. Brătulescu și Remus Ilie, *Mănăstiri și biserici din județul Ilfov*, București, 1935, p. 47.

³⁶ Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 81—82 și 117, n. 15 și 16.

Un studiu amănunțit al bisericii din Grecii de Sus, Măxineni, și integrarea ei în evoluția arhitecturii românești nu s-a făcut pînă astăzi, deși în 1942 Comisia Monumentelor Istorice a socotit că merită unele reparații. Data de 1547, scrisă pe un fragment de piatră de mormînt alipit pe fațada de vest³⁴, iar în pronaos, pe latura de nord, lespedea cu însemnarea anului 1548³⁵, ce acoperă mormîntul Mușei, soția ctitorului, Postelnicul Badea, dovedesc că biserica se afla aici pe vremea lui Mircea Ciobanul (1545—1554, 1558—1559). Papa ot Greci, un descendent al Grecenilor, ridicase prin anul 1626 în apropiere, la Balamuci, o frumoasă mănăstire³⁶. Dar el înmormîntase în anul 1628 pe fica sa Anca tot în această veche biserică a familiei³⁷. În primele zile ale lunii septembrie 1657, patriarhul Macarie al Antiohiei și secretarul său Paul de Alep, în vizitele lor pe la mănăstirile din Țara Românească, după ce au înnoptat la mănăstirea Sf. Nicolae (din Balamuci), aflată, ca și astăzi, pe maluri de apă, s-au îndreptat dimineața spre vechile așezăminte grecești din Măxinenii de azi³⁸.

Biserica apare și acum cu paramentul obișnuit în secolul al XVI-lea (fig. 4). La fel ca și ctitoria lui Mircea Ciobanul din București, biserica Curtea Veche, întinderea fațade-

³⁷ Șt. D. Greceanu, *op. cit.*, p. 13; V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 160; V. Brătulescu și Remus Ilie, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ *The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch*, vol. II, Londra, MDCCCXXXVI, p. 379—380. Patriarhul Macarie și secretarul său Paul de Alep plecaseră din București și vizitaseră unul după altul monumentele din Dobreni, Comana, Coiani, Fierăști, Negoiești, Plătărești, Tinganu și Balamuci. De aici au plecat mai departe, prin Grecii de Sus, la mănăstirile Căldărușani și Snagov.

³⁹ Ion Atanasiu, *Cutremurele de pămînt din România*, [București], 1961, p. 173.

⁴⁰ A.C.M.I., 1943, p. 26 și 27.

Documentele arată că în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, la nord-est de Greci, în Micșuneștii Mari, își avea pământul Pătrașcu cel Bun ⁴¹. El este ctitorul bisericii Sf. Paraschiva din Rîmnicu-Vîlcea, așa cum reiese din pisania săpată în piatră ce se află deasupra ușii de intrare în pronaos ⁴² (fig. 6). Se păstrează un pomelnic al bisericii, scris la diverse intervale de timp, începînd cu anul 1738 și sfîrșind la 1886, unde sînt însemnate diversele vicisitudini prin care a trecut monumentul și se precizează voievozii care au avut grija lui, dintre care cităm doar pe cîțiva: Io Pătrașco Voievod i G <o>sp <o>jda ego Voica, Io Mihail Voievod i G <o>sp <o>jda ego Stanca, Io Petru Voievod, Io Șerban Voievod Cantacuzino, Io Costandin Voievod Basarabu, Io Ștefan Voievod Cantacuzino, Io Nicolae Voievod, Io Ioan Voievod, Io Costandin Voievod etc. ⁴³.

Restaurată parțial de Comisia Monumentelor Istorice, frumoasa ctitorie voievodală are și ea planul dreptunghiular cu absida altarului circulară în interior și poligonală la exterior (fig. 7). Paramentul, specific secolului al XVI-lea, se ridică deasupra unui soclu format din bolovani de rîu și mortar și se termină în partea de sus printr-o cornișă alcătuită din șiruri de cărămizi dispuse zimțat. Fațadele cu decorul din firide înalte, mărginite sus în arc de cerc, amintesc de podoaba fațadelor bolniței mănăstirii Cozia (1542), ale bisericii din satul Olteni (jud. Vîlcea, 1562) și ale paraclisului sudic al mănăstirii Cozia (1584) (fig. 8).

Interiorul, mult schimbat în timp, pare să păstreze unele din elementele originare. Astfel, naosul a rămas flancat la est și la vest de două nișe înguste și scurte, interpretare rusticizată a tipului de plan Cozia. Boltirea preînnoită în 1788, după cum se notează în pisanie, prezintă naosul boltit cu o calotă pe pendentivi, iar pronaosul printr-un semicilindru transversal pe axul bisericii. Naosul era despărțit de pronaos printr-un zid gros, astăzi dispărut, desigur cu ușă așezată în ax. Se păstrează de asemenea și urmele tîmplei de zid.

În continuare, pe urma bisericilor de plan dreptunghiular, găsim că în 1588 moștenitorii de atunci ai ținutului « Greci » (Ilfov), Mitrea Vornicul, mare dregător la curtea lui Mihnea Vodă Turcitul și mai apoi ostaș al lui Mihai Viteazul, și soția sa Neaga erau ctitorii schitului Hotărani din Caracal, monument de plan dreptunghiular cu o turlă deasupra pronaosului, de la care azi a mai rămas doar baza pătrată ⁴⁴. Naosul este boltit în semicilindru longitudinal, iar pronaosul are un semicilindru dispus transversal față de axul bisericii. Dar planul lui este alungit cu un pridvor originar, element de construcție de ultimă noutate pentru acea vreme, căci el împodobise cu cinci în urmă, în 1583, Biserica Domnească ridi-

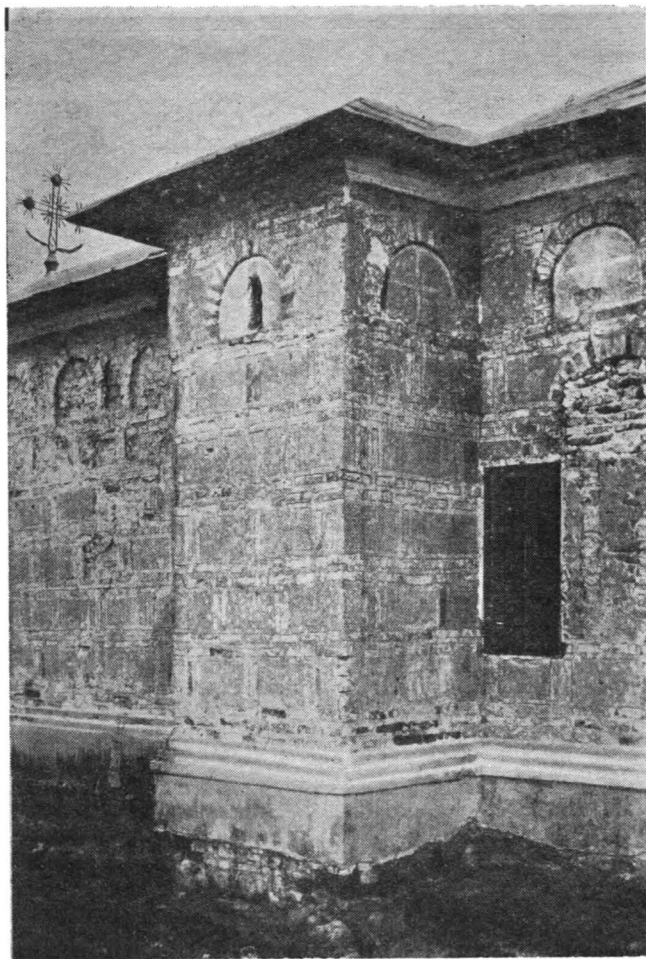


Fig. 5. -- Mănăstirea din Grecii de Sus (Măxineni), turnulețul alipit fațadei de nord. (Foto Comisia Monumentelor Istorice)

⁴¹ D.I.R., sec. XVII, vol. I, 1951, p. 60–62.

⁴² N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. II, p. 309. Autorul arată că Pătrașcu cel Bun se afla bolnav la Rîmnicu-Vîlcea în iunie 1557. Pe lespede de funerară a lui Pătrașcu Voievod de la mănăstirea Dealu este însemnată data morții lui: 26 decembrie 1557. A se vedea N. Iorga,

Inscripții..., vol. I, p. 101.

⁴³ N. Iorga, *op. cit.*, p. 310–316; I. Ionescu, *Pomelnicul bisericii cuvioasa Paraschiva din orașul Rîmnicu-Vîlcea*, în *Mitropolia Olteniei*, 1958, nr. 7–8, p. 565.

⁴⁴ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 651–652.



Fig. 6. — Biserica Sf. Paraschiva din Râmnicu-Vâlcea, pisania. (Foto A. Ghițulescu)

cată de Petru Cercel la Tîrgoviște. Arhitecta Rodica Mănciulescu, în comunicarea *Date noi referitoare la aspectul inițial al bisericii din Tîrgoviște*, apărută în cursul lucrărilor de restaurare (1961—1962), a demonstrat că pridvorul bisericii datează de la zidirea ei. Și Vasile Drăguș, în articolul *Pridvorul fostului schit Hotărani*, a arătat că noul element arhitectonic nu ar data, așa cum s-a crezut pînă acum, din vremea lui Matei Basarab (1632—1654), ci își face apariția mult mai devreme⁴⁵. Dar nu despre această chestiune, convingător demonstrată, este vorba acum, ci despre faptul că schitul Hotărani se adaugă și el exemplurilor bisericilor de plan dreptunghiular din secolul al XVI-lea, menționate pînă acum. Reținem însă că, la fel ca la biserica Sf. Paraschiva din Râmnicu-Vâlcea și presupunem, desigur, că de asemenea ca la Căscioarele și Măxineni, alături de reluarea acestui tip de plan, se menținea și vechiul procedeu de a se despărți naosul de pronaos prin ziduri groase, străbătute de o deschidere în ax.

În județul Buzău, săpăturile arheologice de la Tisău și Lapoș au dezvelit temeliile a două biserici, dateate în ultimul sfert al secolului al XVI-lea, după indicațiile pietrelor de mormînt din interior⁴⁶. Planurile bisericilor din Căscioarele, Tisău, Măxineni și Sf. Paraschiva din Râmnicu-Vâlcea sînt simple. La Lapoș însă au fost săpate în grosimea pereților laterali ai naosului două nișe dreptunghiulare, a căror adîncime scurtă a fost marcată la exterior prin decroșul pereților care le limitează.

Cel mai interesant tip de plan dreptunghiular, care se leagă oarecum de exemplul de la Lapoș, se află în cimitirul din cătunul Turbați, pe malul lacului Snagov. La fel ca și altora din vechile monumente, și acestei biserici i s-a pierdut pisania, dar un hrisov dat de Mihai Viteazul la 30 decembrie 1595, pentru a întări călugărișelor mănăstirii Turbatele moșia Bătiești, dăruită lor de soția sa, doamna Stanca, confirmă existența instituției la sfîrșitul secolului al XVI-lea⁴⁷. Interiorul rămas aproape intact este deosebit de interesant prin interpretarea originală, potrivit cerințelor monumentului și materialului pus la îndemînă, a unor vechi procedee de construcție cu unele elemente de ultimă noutate pentru acea vreme.

Monumentul este format din altar, naos și pronaos, iar pe fațada de vest au rămas încastrați în zid stîlpii unui pridvor, construit o dată cu biserica, și pridvorul bisericii mănăs-

⁴⁵ V. Drăguș, *op. cit.*, p. 654, arată trecerea de la exonartexurile Mitropoliei din Tîrgoviște (1520), ale bisericii mănăstirii Stănești (1586—1587) și ale bisericii mănăstirii Căluul (1588) la pridvorul de lemn al bolniței mănăstirii Bistrița, cel al Bisericii Domnești din Tîrgoviște și al schitului Hotărani, amintind și exemplele pronaosurilor deschise

de la mănăstirea Snagov (1512—1518), bolnița mănăstirii Cozia și biserica Protușeni din Caracal.

⁴⁶ V. Drăghiceanu, *Săpăturile din Buda, Lapoș și Tisău-Buzău*, în B.C.M.I. XXIV, 1931, p. 158.

⁴⁷ D.I.R., Veac XVI, vol. VI, p. 195—196.

tirii Turbați se adaugă celui de la bolnița Bistriței-Vîlcea, de la Biserica Domnească din Tîrgoviște și de la schitul Hotărani, confirmîndu-se că apariția acestui nou element de construcție s-a produs încă din secolul al XVI-lea. Arhitectura bisericii de la Turbați surprinde prin alcătuirea chibzuită a structurii sale deosebite, care dă atmosferii interioare un anumit mister. Intrînd în pronaos, te miră înălțimea micșorată a încăperii, dar descoperi că între calota ce-l boltește și acoperiș s-a introdus o tainiță la fel ca la unele din bisericile moldovenești ⁴⁸. Interiorul pronaosului este asimetric, căci s-a luat din jumătatea de nord a încăperii pentru a se construi casa scării pe care se suie la tainiță, de asemenea după procedeul arhitecturii unora din bisericile moldovenești. În zidurile laterale ale pronaosului s-au săpat două nișe adînci, boltite în leagăn, care amintesc de arcosoliile săpate în pereții laterali, tot ca la unele din mănăstirile moldovene. Ele nu sînt însă, ca acolo, numai nișe scurte și joase, cu funcție strict funerară, deoarece prin mărimea lor lărgesc încăperea, dîndu-se astfel în același timp prilejul ca pe o suprafață mică să fie loc și pentru morminte. Peretele gros, ce desparte pronaosul de naos, are la dreapta și la stînga ușii, la fel ca la bisericile mănăstirilor Cozia, Snagov, Gura Humorului sau Vatra Moldoviței, de pildă, două nișe mici, necesare ritualului funerar. Naosul este înalt, dar mai îngust decît pronaosul, căci are pereții îngroșați fie pentru a putea suporta turla ce s-a presupus că-l acoperea inițial, fie calota pe pendentivi, susținută pe o consolă continuă, pe care o vedem astăzi, dar care s-ar putea datora refacerilor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și din sceolul al XVIII-lea. Spre deosebire de biserica din Lapoș, deși întrucîtva asemănător, naosul, la fel ca la unele din bisericile mănăstirilor moldovenești Arbore, Reusenii și Dobrovăț, a fost lărgit prin săparea în pereții laterali a două abside în segment de cerc, aici, la Turbați, adînci de circa 45 cm. La est și la vest, absidele au fost flancate de nișe înguste, adaptare rusticizată a acelorași elemente din planul mănăstirii Cozia. De asemenea — ca la celelalte biserici despre care s-a vorbit în acest articol — și altarul a fost despărțit cîndva de naos printr-o tîmplă de zid, ale cărei urme se mai văd flancînd arcu triumfal. Din cauza spațiului său mic, altarul are prestolul lipit de peretele de răsărit.

Plastica decorativă a fațadelor combină și ea elemente ce ne sînt cunoscute la date diferite în cursul secolului al XVI-lea, dar și în secolul al XVII-lea (fig. 9). Caracteristică celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea este împărțirea paramentului, în întregime de cărămidă aparentă, printr-un brîu format dintr-un tor subliniat de un rînd de cărămizi puse pe muchie, așezat ca la Hotărani sau ca la biserica mănăstirii Tîrgșor, nu la mijlocul fața-

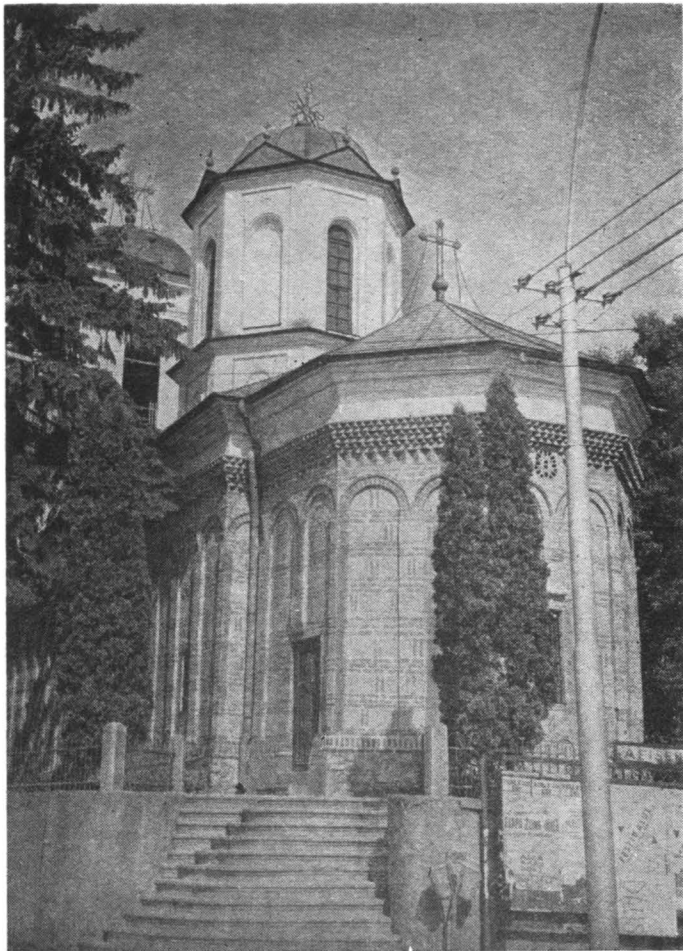


Fig. 7. Biserica Sf. Paraschiva din Rîmnicu-Vîlcea, vedere sud-est. (Foto A. Ghițulescu)

⁴⁸ În secolul al XVI-lea, la bisericile mănăstirilor Homor, Moldovița și Sucevița, deasupra camerei mormintelor era prevăzută o tainiță cu funcția de veșmîntărie-tezaur. În secolul al XVIII-lea, la unele din bisericile din Iași, tainița se construia fie deasupra bolții pronaosului, fie în turnul

clopotniță, ce se ridica deasupra pridvorului, avînd rolul de ascunzătoare de bunuri sau punct strategic de apărare. A se vedea D. Năstase, *Tainițe și metereze la vechile biserici din Iași*, în SCIA, IV, 1957, nr. 3-4, p. 77-98.

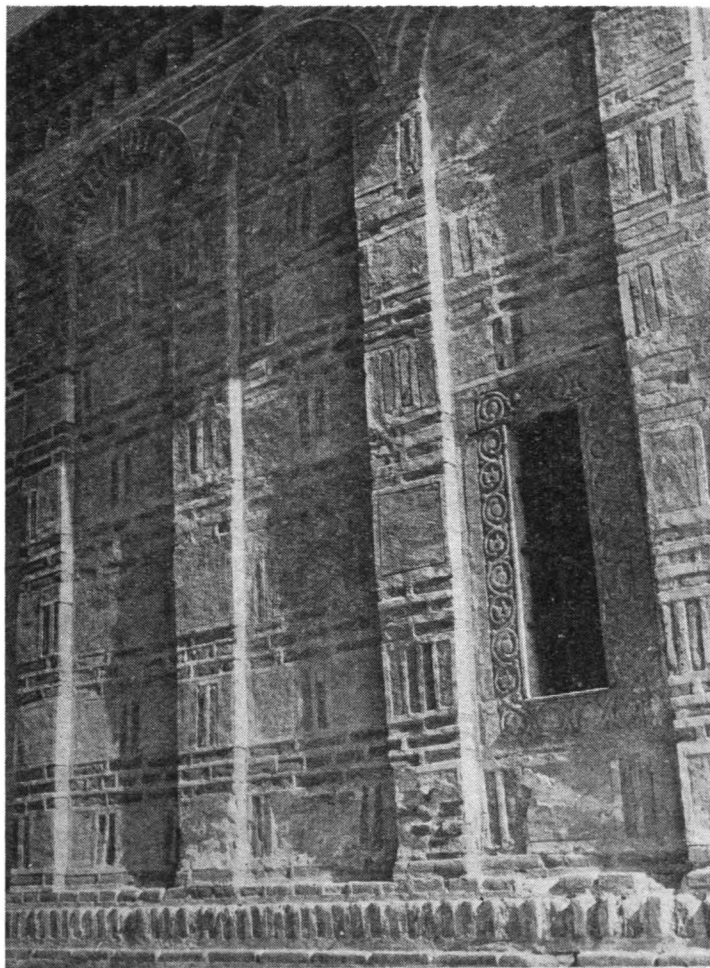


Fig. 8. -- Biserica Sf. Paraschiva din Râmnicu-Vâlcea, vedere sud. (Foto A. Ghițulescu)

toricii arhitecturii românești. Dar fie că ele au fost datate greșit, ca biserica mănăstirii din Turbați de pildă ⁴⁹, fie că au fost cercetate numai dintr-un singur punct de vedere, ele nu au fost puse în legătură unele cu altele și nu s-a văzut că formează verigile continuității planului dreptunghiular în Țara Românească de-a lungul secolelor. Acest tip a existat pe tot teritoriul României din secolul al X-lea pînă în secolul de care ne-am ocupat și mai departe.

Pe de altă parte, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cînd s-a realizat unitatea politică a țărilor române de către Mihai Viteazul, nu este de prisos faptul că în arhitectura Țării Românești și a celei moldovenești apar elemente comune de construcție sau de plastică decorativă, interpretate, firește, în spiritul viziunii artistice a fiecărei provincii. Aceasta dovedește o comunicare între experiențele lor artistice, întîmplată mai devreme decît să obișnuia să

delor, ci mai aproape de cornișă. Registrul inferior, mult mai înalt, așadar, decît cel superior, este neted, ca la monumentele din prima jumătate a secolului al XVI-lea, în timp ce registrul de sus este împodobit cu un șir de fride retrase față de suprafața zidului, terminate sus în arc de cerc și conturate printr-un ciubuc, ornamentație frecventă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Astăzi, pe cea mai mare parte a registrului inferior se văd urmele a două rînduri de tencuială, puse la intervale de timp diferite, peste care s-a aplicat procedeul sărac de împodobire al secolului al XVII-lea, format din imitarea, prin pictare deasupra tencuiei, a jocului de fișii tencuite și benzi de cărămidă aparentă. Unele din elementele arhitecturale ale bisericii din Turbați, cum sînt arcosoliile din pronaos, tainița și absidele naosului, săpate în grosimea zidurilor, aparțin arhitecturii moldovenești. Cu toate acestea, spațiul interior nu aduce cu nimic aminte de caracterul bisericilor din Moldova de nord, căci este vorba de adaptarea unor elemente aparținînd construcțiilor de tradiție bizantină, și nu de schimbarea unei viziuni.

Bisericile de mai sus au fost, unele din ele, cunoscute de mult de is-

⁴⁹ Dimitrie Onciul credea că biserica a fost ridicată de Mihail Cantacuzino spătarul în memoria tatălui său, postelnicul Constantin Cantacuzino, omorît la Snagov. (A.C.M.I., 1914–1915, p. 40). El și-a emis ipoteza după caracterul de necropolă al bisericii și după o dată săpată pe grosimea mesei altarului pe care a citit-o 1673, anul morții postelnicului, dar care în realitate este 1692, după cum a interpretat-o Ioana Cristache Panait, istoric la Direcția monumentelor istorice. N. Ghika-Budești în *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, vol. III, sec. XVII, în B.C.M.I., XXV, 1932, p. 72–73, a datat și el monumentul la sfîrșitul secolului al XVII-lea, afirmînd că a fost ridicat în 1693 de copiii postelnicului Constantin Cantacuzino spre pomenirea tatălui

lor. Grigore Ionescu repetă aceeași datare, arătînd că monumentul exemplifică reluarea planului dreptunghiular în secolul al XVII-lea (*Istoria arhitecturii românești*, București, 1937, p. 147). În pridvor, pe latura de nord, se află un stîlp de lemn care a făcut parte dintr-o clopotniță și pe care este săpată data 1792. Anii 1692 și 1792, verificați de Ioana Cristache Panait, reprezintă, desigur, datele la care biserica, deteriorată în timp, a fost reparată. Cercetări arheologice, precum și restaurarea științifică a monumentului, vor confirma că monumentul exista în secolul al XVI-lea, după cum este atestat documentar. A se vedea și Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 83–86.

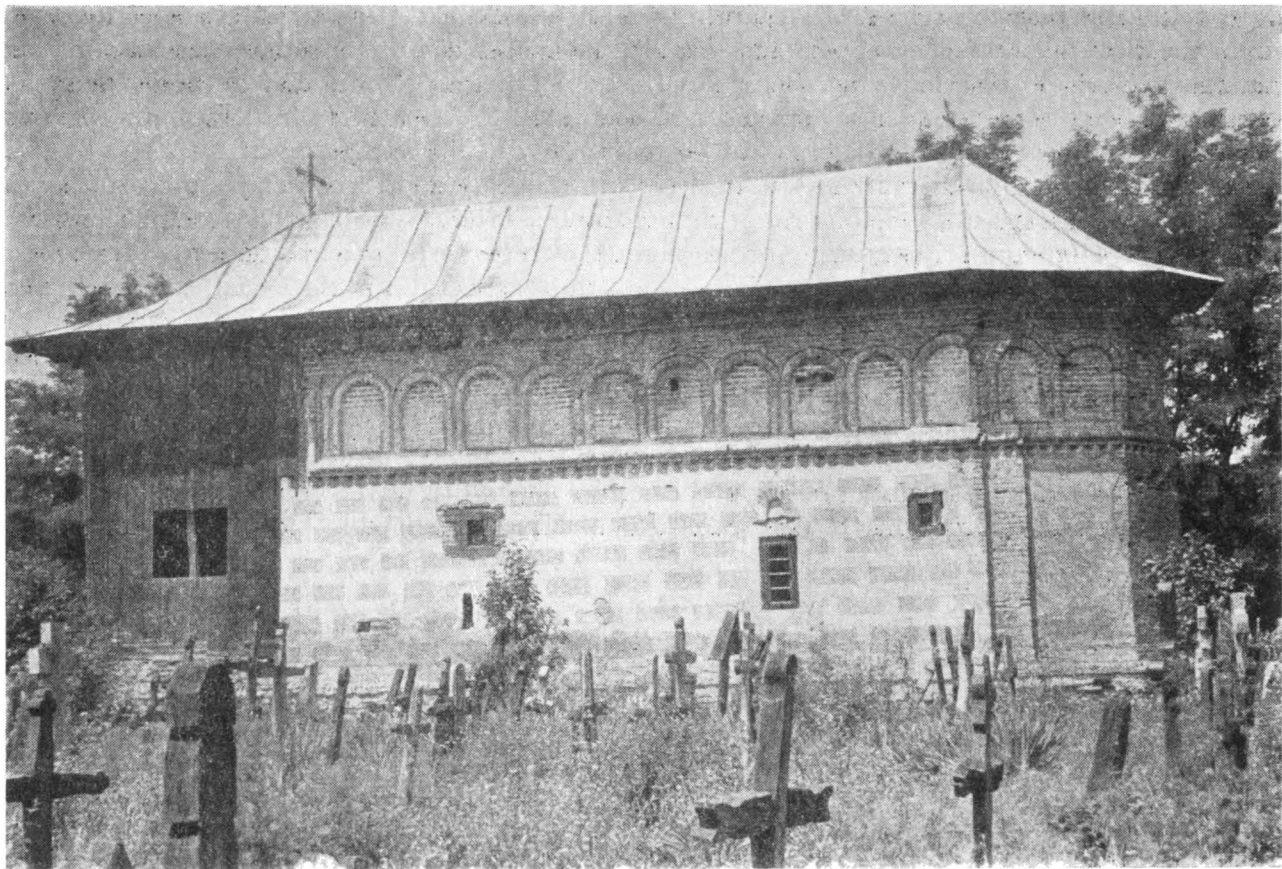


Fig. 9. — Biserica mănăstirii Turbați, vedere sud-est. (Foto Comisia Monumentelor Istorice)

se spună în genere pînă acum, înspre mijlocul secolului al XVII-lea, pe vremea lui Matei Basarab și Vasile Lupu, cînd între Moldova și Țara Românească intervenise acel schimb oficial de meșteri moldoveni și munteni, autorii bisericii Stelea din Tîrgoviște și ai bisericii Soveja din Moldova, monumente prin care se pecetluia, după cum se știe, împăcarea celor doi voievozi. Arhitectul Grigore Ionescu arată că la Iași biserica mănăstirii Galata, ridicată în anul 1583, și biserica Sf. Nicolae Aroneanu, datată în anul 1594, au fațadele împărțite printr-un brîu și împodobite cu firide, elemente caracteristice plasticii decorative muntenesti. De asemenea la Galata, despărțirea naosului de gropniță prin arcade sprijinite pe coloane, ca la mănăstirea Argeșului, iar la Aroneanu, pridvorul deschis cu arcade susținute pe stîlpi și coloane de cărămidă sînt forme de construcție apărute, după cum se știe, mai întîi în Țara Românească și aplicate la această dată și monumentelor moldovenești⁵⁰. Tot astfel am văzut că și la mănăstirea Turbați, absidele adîncite în grosimea zidurilor naosului, tainița și arcoso-liile din pronaos și, adăugăm, la schitul Dobrușa (Drăgășani)⁵¹, înființat tot în secolul al XVI-lea, prezența gropniței între naos și pronaos sînt adaptări ale unor elemente de construcție proprii arhitecturii moldovenești.

Dar cercetarea bisericilor de mai sus duce și la alte observații. Astfel, la biserica din Măxineni apare, pentru prima oară întîlnit pînă acum, turnulețul de zid, care adăpostește scara ce suie la clopotnița de pe pronaos, adaos arhitectonic socotit pînă de curînd că ar fi fost aplicat doar în secolul al XVII-lea, de meșterii lui Matei Basarab. Trebuie să presupunem deci că la biserica Sf. Gheorghe din Tîrgoviște și la schitul Hotărani, de pildă, urcarea în clopotniță de pe pronaos se făcea pe o scară mobilă de lemn, element care, desigur, a dat ideea înființării unei case de zid a scării, alipită uneia din fațadele pronaosului. Pe de altă

⁵⁰ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București, 1965, p. 12, 13, 17.

⁵¹ V. Drăguț, *O biserică cu gropniță în Oltenia — sec.*

XVI. Biserica schitului Dobrușa, în *Monumente și muzee*, I, 1958, p. 175—181.

parte pridvorul bisericii schitului Hotărani și cel al mănăstirii Turbați, ca și acelea ale bisericilor moldovenești din aceeași perioadă, arată de asemenea că noua încăpere, care va constitui una din podoabele bisericilor secolelor XVII și XVIII, apare mult mai devreme decât s-a crezut și nu este reprezentat doar sporadic în secolul al XVI-lea de bolnița Bistriței, ctitoria lui Barbu Craiovescu, sau de biserica lui Petru Cercel din Țirgoviște.

Așadar, potrivirea chibzuită a arhitecturii monumentelor cercetate mai sus arată iscusința și imaginația meșterilor vremii de a combina original, potrivit cerințelor și posibilităților date, elemente arhitecturale intrate demult în repertoriul artei românești. Monumentele mai sus citate sau descrise, atât cât ne-a îngăduit aspectul lor de astăzi, ar putea deci forma un nou capitol în istoria atât a continuității bisericilor de plan dreptunghiular, cât și a febrilelor căutări de reînnoire a constructorilor Țării Românești în secolul al XVI-lea.

Nu ne putem opri, totuși, să nu ne imaginăm cât de interesant ar fi fost dacă aceste biserici — dovedite documentar a fi fost, unele din ele, paraclise de curte boierească — și-ar fi păstrat aspectul lor inițial, pictura, icoanele și odoarele cu care desigur că fuseseră înzestrate de către ctitorii lor, întregind pentru noi cei de azi evoluția artei vechi românești, dar și atmosfera culturală și artistică în care trăia atunci clasa feudală din Țara Românească.

ÉGLISES VALAQUES DU XVI^e SIÈCLE À PLAN RECTANGULAIRE

RÉSUMÉ

La plupart des classifications typologiques de monuments d'architecture médiévale ignorent les églises valaques à plan rectangulaire du XVI^e siècle, quoique ce type existait déjà aux X^e—XI^e siècles et a continué à se développer, en même temps que les autres types, sur toute l'étendue de la Valachie. Cependant, dans le volume *Istoria artelor plastice din România* (Bucarest, 1969), on mentionne le type en forme de nef, datant du XVI^e siècle et représenté par les ruines des églises Tisău et Lapoș, l'église Sf. Gheorghe de Țirgoviște ainsi que par l'église de l'hospice de Bistrița. Selon une hypothèse plus récente, les églises de Drăgoești, Cepturoaia, Runcu Strejerești et Ruda, anciennes chapelles de cour, datant avec certitude du XV^e siècle, auraient eu également un plan rectangulaire qui s'est parfois conservé intact. A ce groupe, notre étude vient ajouter les églises de Căscioarele et de Grecii-de-Sus — actuellement Măxineni —, l'ermitage de Hotărani, l'église Sf. Paraschiva de Rimnicul Vilcea, et l'église du monastère de Turbați, monuments datés à l'appui de documents, mais dont l'authenticité est également attestée par le parement originaire, spécifique pour le XVI^e siècle et conservé soit intégralement, soit caché sous une couche de crépi. L'architecture de ces églises présente quelques éléments de construction dont l'emploi sera généralisé aux siècles suivants, tel le portique (église du monastère de Turbați et ermitage de Hotărani) et la tour d'accès au clocher adossée à l'une des façades du narthex. Toujours à l'église du monastère de Turbați, le réduit secret situé sous le toit du narthex, les niches funéraires du narthex et les absides révèlent une manière originale d'adapter des éléments d'architecture que la Moldavie avait été seule à utiliser jusqu'alors. D'autre part, l'apparition en Moldavie, vers la fin du XVI^e siècle, d'éléments de construction et de décoration provenant de l'architecture valaque démontre que les échanges d'expérience artisanale entre la Valachie et la Moldavie avaient commencé bien avant le milieu du XVII^e siècle, époque de Matei Basarab et de Vasile Lupu. Les monuments que nous venons de citer pourraient, par conséquent, faire l'objet d'un chapitre à part dans l'histoire de l'architecture valaque du XVI^e siècle.

TRADIȚIA FRANCONĂ ÎN ARHITECTURA POPULARĂ SĂSEASCĂ DIN SUDUL TRANSILVANIEI

de PAUL PETRESCU

Arhitectura populară săsească constituie un capitol important al istoriei și studiului arhitecturii țărănești nu numai din sudul Transilvaniei și, lărgind cercul preocupărilor, din țara noastră, ci și din întreaga Europă. Cu toate acestea, trebuie să remarcăm mica preocupare a istoricilor și a etnografilor pentru acest aspect atât de important al culturii săsești, căruia de-a lungul timpului nu i-au fost dedicate decât câteva studii — merituoase, dar departe de a acoperi cîmpul larg al problemelor pe care le pune arhitectura săsească, atât rurală cît și urbană. Iar o carte în care această arhitectură, sau măcar cea rurală, să fie prezentată în ansamblu nu există. Lipsa unei bibliografii adecvate se va resimți, desigur, și în modul nostru de tratare al subiectului, dar vom încerca să redăm măcar câteva aspecte culese pe teren, îmbogățind astfel volumul cunoștințelor despre casa săsească mai ales din Țara Bîrsei, fără a putea însă implica toate coordonatele majore ale unei problematici care vizează istoria arhitecturii țărănești europene, după cum spuneam mai sus. Să amintim doar, pentru a sesiza importanța arhitecturii populare săsești, că, în primul rînd, ea reprezintă în contextul european cea mai răsăriteană înaintare, pe o hartă apărînd ca un golf ce avansează către sud-est, a unei arhitecturi central-europene care acoperă o mare suprafață: parte din Austria, Boemia, Moravia, Slovacia, parte din Polonia și din Ucraina vestică și mai ales sub-carpatică, Ungaria, Croația, Slovenia, nordul Serbiei. Să subliniem în această ordine de idei că arhitectura populară săsească din Țara Bîrsei este vîrfurile răsăritean extrem din cadrul așezărilor săsești din țara noastră și că reprezintă deci limita estică a unei mari arii europene de arhitectură țărănească.

În al doilea rînd, arhitectura populară săsească este un rezultat al convergenței mai multor factori, dintre care primul este o străveche tradiție constructivă autohtonă reprezentată de arhitectura țărănească românească pe care sașii au găsit-o aici construită la venirea lor și din care elemente de tehnică, plan și decor se regăsesc în arhitectura săsească; al doilea factor este tradiția central-europeană făurită și accentuată în complexul monarhiei habsburgice, purtînd amprenta unor măsuri de ordin administrativ și care au început a funcționa eficient de pe la începutul secolului al XVII-lea (de la mijlocul aceluiași secol pentru alte zone ale monarhiei), fiind vorba deci de o tradiție ceva mai recentă, dar puternic propagată prin intermediul autorităților administrative dornice de unificări formale și edilitare; între aceste tradiții se situează, ca un al treilea factor, aportul arhitecturii occidentale cu care coloniștii de pe Rin și Mosela vor fi venit în secolele al XI-lea și al XII-lea și pe care o vor fi menținut sau poate chiar îmbogățit cu prilejul unor contacte mai tîrzii, dar ale cărei urme par la prima vedere firave și greu de descifrat într-un conglomerat de legături și influențe. Cei trei factori au făcut ca arhitectura populară săsească să se constituie într-un ansamblu original și puternic, favorizat de condițiile privilegiate pe care populația săsească le-a avut de-a lungul evului mediu și timpurilor moderne, originali-



Fig. 1. — Casă veche din Prejmer, cu două nivele; poartă înaltă.

tate care se regăsește, de pildă, și în costumul săsesc și în domeniul bisericilor-cetăți. Așa se face că, în cadrul culturii germane, cea săsească are un caracter particular și nerepetat aiurea în lumea germanică, ocupînd un vast teritoriu al continentului nostru.

În al treilea rînd, din punct de vedere teoretic și metodologic, arhitectura populară săsească oferă prilejul unor interesante constatări și investigații în domeniul atît de actual al studierii problemelor de relații interetnice și a ceea ce se cheamă în antropologia culturală « aculturație », date fiind multiplele posibilități de corelare a elementelor aparținînd unor culturi populare de filiații și orientări diverse, supuse unor curențe culturale meridionale, nordice și vestice, grefate pe fondul puternic al tradiției autohtone multimilenare.

Colonizarea săsească pe teritoriul românesc a dus, de-a lungul timpului, la formarea a patru principale zone cu populație săsească: în nord, ținutul Bistriței, în centru ținutul Tîrnavelor, în sud ținutul Sebeșului și Sibiului, la vest, și ținutul Brașovului, la est. În cele ce urmează vom prezenta arhitectura populară săsească din sudul Transilvaniei, folosind exemple atît din părțile Sebeșului cît și din Țara Bîrsei.

Stratificarea arhitecturii săsești este deosebit de complexă, reflectînd atît convergența factorilor amintiți mai sus, cît și legăturile cu arhitectura urbană a diferitelor epoci. De aici dificultatea de a urmări evoluția acestei arhitecturi. Bineînțeles, trebuie să avem în vedere că și în cadrul construcțiilor săsești se înregistrează atît variante zonale, cît și dezvoltări diferite ale arhitecturii într-una sau alta din zone. Pentru că, dacă spre pildă, în zona Sebeș sau Bistrița-Năsăud, mai pot fi întîlnite case săsești de lemn, acestea sînt cu totul dispărute în Țara Bîrsei. Ele au existat peste tot însă în Transilvania, doar epoca dispariției lor diferă de la o zonă la alta.

Numărul lor era încă apreciabil la mijlocul secolului al XIX-lea în Țara Bîrsei, de vreme ce într-un plan ridicat la Prejmer (Tartlau), la 1854, figurau, alături de 328 de case de piatră, 210 de lemn.¹ Cum arătau acestea din urmă? Din fotografia unei case, publicată de Julius Bielz², se poate observa că avea acoperiș de paie sau de stuf în patru ape, stîlpi de lemn formînd un pridvor deschis pe latura îngustă dinspre stradă, ferestrele erau foarte mici, iar gardul de uluci era scund. Același autor, vorbind despre casele de lemn săsești din Transilvania, constată: « Casele, construite din grinzi, acoperite cu șindrilă, clădite după tipul francon, sînt izolate »³. În Codlea mai exista încă la începutul secolului al

¹ Erich Jekelius, *Die Dörfer des Burzenlandes*, Brașov, 1929, tabel.

în SCIA, 1956, 3—4, fig. 1.

² *Ibidem*, p. 34.

³ Julius Bielz, *Arta populară a sașilor din Transilvania*,

Fig. 2. — Case din Prejmer, de la jumătatea secolului al XIX-lea; decor în relief de tencuială, alb pe fond ocru.



XX-lea o casă mică, veche de o sută de ani, acoperită cu stuf (*Bohlenhaus*), la numărul 891. Avea o singură încăpere de 16 metri pătrați, înaltă de doi metri, cu vatră și horn de lut și cahle. Pereții erau din birne rotunde de stejar cu capete lungi la încheieturi. Epoca în care s-a operat trecerea de la arhitectura de lemn la cea de piatră se situează la mijlocul secolului al XVIII-lea, când se edictează, pe rînd, pentru diferitele regiuni transilvănene, diferite acte administrative, privind interdicția de a construi din lemn. Aceste acte au operat mai repede în zonele de « șes », cum ar fi Țara Bîrsei, decît în cele de munte, cum ar fi ținutul Sebeșului sau Mărginimea, în care noi înșine am întîlnit în 1960, la Petrești, încă destule exemplare de case de lemn cu acoperiș de paie, și despre care zone Victor Roth scria: « In der Nähe des Gebirges begegnet uns vielfach noch — wir denken an Michelsberg (Cisnădioara-P.P.) — das Blockhaus der Karpathenbewohner »⁴. Pentru Codlea (Zeiden), Jekelius nota existența unei case de lemn datată 1659. Disparația caselor de lemn trebuie pusă și pe seama frecventelor incendii ce bîntuiau satele și care erau favorizate de îndesirea populației și deci a clădirilor, îndesire care se accentuează tocmai în cursul secolului al XVIII-lea. Astfel, pentru Rîșnov (Rosenau), se notează la 1690: « brennt Rosenau bis auf eine Gasse ab »⁵; 1718: « brennt Rosenau samt dem Kirchturm völlig ab »⁶; 1726: « brennen in Rosenau bis auf 37 Häuser ab »⁷.

Identificarea precisă a acestei arhitecturi de lemn vechi săsești nu este însă nici ea făcută, pentru că, dacă Victor Roth în citatul de mai sus vorbește despre o arhitectură în *Blockbau* — adică în cununi orizontale de birne —, un alt cercetător emerit consideră că în același sat (Michelsberg) ne aflăm în prezența unei arhitecturi în *Fachwerk*⁸. Iar luînd în considerare toate zonele săsești, nu putem preciza dacă și în ce zone acest *Fachwerk* are ca umplutură a) nuiete împletite, b) « vălătuci » de paie, c) scînduri de lemn, d) birne de lemn sau e) cărămidă. Singurul lucru oarecum invariabil (pentru că și în cazul lui sînt sisteme diferite) este scheletul de lemn susținător, care se împarte și el în două categorii fundamentale: sprijinit pe furci înfipte în pămînt sau pe « șoși » înfipte în tălpi de lemn. Despre toate acestea nu avem indicii culese pe teren decît sporadice. Însuși Herman Phleps arată două sau trei variante în ce privește umplutura, iar în ce privește scheletul, preocuparea

⁴ Victor Roth, *Zur Geschichte des sächsischen Bauernhauses* in Siebenbürgen, in *Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*, 24. Band, 1. Heft, Hermannstadt, 1924, p. 238.

⁵ Gustav Lander, *Rosenau*, 1930.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Hermann Phleps, *Über die Urformen des siebenbürgisch-sächsischen Bauernhauses*, in *Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*, 24. Band, 1. Heft, Hermannstadt, 1924, p. 261.

lui, conformă cu cele ale unui curent etnografic german de pe la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui actual, se îndreaptă către aflarea rădăcinilor vechi germanice (alemanice, francone, bavareze, nord-germane), uitînd că sașii au găsit pe teritoriul transilvan o tradiție străveche de construcții în lemn, care în foarte multe privințe — dat fiind stadiul de dezvoltare al epocilor trecute — puteau fi aproape identice cu cele de pe Rin și Mosela. La fel despre structura acoperișului nu avem studii pe întreaga Transilvanie (zonele săsești), Phleps identificînd pe exemple oarecum izolate elemente romane și nord-germanice, dar, credem noi, și în acest caz trebuia să țină seama de continuitatea și de extensiunea la scara continentului, pentru trecut, a unor sisteme constructive ale stratului de grinzi formînd plafonul și a infrastructurii acoperișului. În ceea ce privește învelitoarea, știm că paielor și stufului le-au urmat șindrila și plăcile de ardezie, pentru ca apoi să se generalizeze țiglele de diferite tipuri, predominînd cele mici.

Nu sînt mai simple nici problemele arhitecturii de piatră, ale cărei exemplare vechi urcă pînă în secolul al XVI-lea, dacă nu, după cum pare că subînțelege unul din autorii citați, chiar pînă într-al XV-lea ⁹. Din coroborarea puținelor date bibliografice cu cele culese pe teren în Țara Birsei reies cîteva trăsături caracteristice vechii arhitecturi de piatră săsești.

Astfel observăm în primul rînd că amplasarea casei săsești vechi în raport cu strada era de foarte multe ori paralelă cu strada, și nu perpendiculară, cum o întîlnim acum aproape totdeauna. Asemenea așezări întîlnim și în Țara Birsei, în satele Hălchiu și Hărman. Legată de această orientare este plasarea intrării în casă la stradă, lucru iarăși rar întîlnit la casele săsești din secolul al XIX-lea. O dată cu acest fel de așezare a caselor se schimbă și întregul aspect al străzii, care nu mai prezintă acel front continuu de frontoane și laturi înguste ale caselor, așa cum ne-am obișnuit să considerăm a fi tipic pentru satele săsești. De fapt, acest « tipic săsesc » este mult mai tîrziu, al secolului al XIX-lea, și este un « tipic habsburgic », aplicat și în satele românești și ungurești pe cale administrativă, care se întîlnește, după cum am spus, și în Slovacia și Cehia, adică pe întreaga mare arie a Europei Centrale. Că este așa o dovedește și faptul că înregistrăm și un alt fel de așezare a caselor vechi săsești din Țara Birsei, anume acela caracterizat printr-o retragere a casei de la linia străzii, către care avansează, surprinzător pentru cei obișnuiți cu așa-zisul tipic « săsesc închis », o grădină de flori, ca la una din casele foarte vechi din Prejmer (datată poate 1660), sau ca acele străzi din Hălchiu în care casele nu sînt la linie, ci dispuse « în pieptene ».

Legată de așezarea intrării în casă, care, cum am văzut, se făcea deseori direct din stradă, este și lipsa oricărui fel de apărare arhitectonică a intrării, adică la casele săsești vechi nu exista acel *Laube* sau *Vorlaube*, pe care iarăși sîntem obișnuiți a-l considera ca ceva « tipic săsesc ». La nici una din casele vechi din Prejmer, Hărman sau Hălchiu nu există acest *Vorlaube*. Lucrul este de caracter general săsesc cel puțin pentru sudul Transilvaniei, dacă nu și pentru ținutul nordic săsesc al Nössnerlandului, după cum o atestă aceeași observație făcută de Victor Roth pentru ținutul Sebeșului: « Es ist sehr wichtig festzustellen, dass sich *kein* einziger derselben im Besitz einer Laubenanlage befindet. Was wir an derartigen Baubestandteilen vorfinden, ist unverkennbar späterer Zubau, so dass hier mit aller Entschiedenheit die Behauptung erhoben werden kann, dass das Kelling (Cîlnic-Sebeș -P.P.) aus Stein gefügte Bauernhaus des 16. Jahrhunderts die Laube, d.h. den an der Hofseite befindlichen längeren oder schmaleren Gang, oder das gedeckte, gemauerte Treppenhaus nicht gekannt hat » ¹⁰. Este limpede că nici gangul ca apărare a intrării, nici casa scărilor cu arcade nu sînt originare la casa săsească veche de zid și că ele au apărut ca o modă în secolul al XVIII-lea. În același sens observă autorul citat mai sus: « Der im 18. Jahrhundert in Kelling epidemisch auftretenden Vorliebe für einen Anbau gegen den Hof war auch der damalige Besitzer erlegen. Der gemauerte, mit runden Arkaden sich öffnende Gang an der Hoflängseite ist damals entstanden » ¹¹. La Hălchiu, Hărman și Prejmer, casele vechi au deasupra intrării un fel de mic acoperiș rudimentar, astfel încît sîntem iarăși obligați să

⁹ „... Das eine aber ist gewiss, dass dieses Haus (Johann Klusch in der Mittelgasse, nr. 35, Kelling), zum mindesten in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückreicht“.

Victor Roth, *op. cit.*, p. 241.

¹⁰ Victor Roth, *op. cit.*, p. 254.

¹¹ *Ibidem*, p. 250.

observăm, ca în ținutul Sebeșului: « Die gegenwärtige Treppe, in einem laubenartigen Anbau befindlich, ist erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt worden, ursprünglich lag sie wie bei dem vorigen Haus frei, nur von einem schmalen Dächlein überführt und parallel zur Tür aufsteigend »¹². Constatarea că *Vorlaube* este de dată relativ recentă (jumătatea secolului al XVIII-lea) este deosebit de importantă, deoarece se credea că el ar fi fost modelul unor forme arhitectonice românești, cum ar fi, de pildă, frumosul « privar » mărginenesc ; or, apariția lui atât de târzie nu mai îngăduie o astfel de filiație, privarul fiind o formație originală pe fondul preexistenței prispei dezvoltate.

Frontul actual al străzii săsești are asigurată continuitatea prin legătura strînsă dintre casă și poarta înaltă, legătură ce duce uneori la forme unitare ale unei fațade mari, în care poarta și casa sînt contopite. Din studiul vechii arhitecturi reiese însă că nici aceste porți nu sînt vechi, apariția lor plasîndu-se tot în secolul al XVIII-lea. Și azi se mai întîlnesc la Hălchiu, Prejmer și Hărman case vechi la care porțile sînt scunde, mici. Aceeași este situația și la Cîlnic, în ținutul Sebeșului: « Man hat den im modernen sächsischen Dorf selten fehlenden, ein Haus mit dem andern verknüpfenden, gemauerten Torbogen als ein bezeichnendes Merkmal sächsischer Bauweise angesehen und ihn als das Symbol der Geschlossenheit und der zusammenhaltenden Treue gepriesen. Auf dem vollbeladenen Erntewagen fährt der Bauer wie durch eine *porta triumphalis* in den Frieden seines Hofes ein. Die Betrachtung der alten Kellinger Steinhäuser zeigt uns dagegegen, dass *dieser gemauerte Torbogen kein sehr alter Bestandteil des sächsischen Hofes ist* (subl. ns. — P.P.). An keinem einzigen alten Kellinger Bauernhof hat es einen solchen Torbogen gegeben ; wo er sich heute vorfindet, ist er neueren Ursprungs. Es ist eine, auch aus der Untersuchung der alten Hofanlagen der Zekeschgemeinden erhärtete Tatsache, dass sich der sächsische Bauer des Mittelalters mit einem sehr primitiven « Frieden » gegen die Dorfgasse zu begnügte. Ein aus Ruten geflochtener Zaun genügte, um das Vieh am Wege ins Freie zu verhindern »¹³. Așadar, aspectul vechilor sate ca și al vechilor case săsești se apropie, cu cît ne retragem spre trecut, cu cel al satelor românești. Gardul de nuiete împletite și poarta făcută ca o leasă erau aceleași în cele două comunități rurale, cea românească și cea săsească. Asemănarea va merge pînă la identitate dacă vom observa că retragerea tradițională a casei românești de la linia străzii se regăsește întocmai și la casa săsească (fiind marcată de existența unei grădini în fața casei), așa cum s-a păstrat pînă astăzi în majoritatea satelor românești din toată țara, dar care în Țara Birsei a dispărut aproape complet și la casele săsești, și la casele românești ; această dispariție se leagă fără îndoială, de aplicarea acelor acte edilitare deja pomenite, dar trebuie pusă în cazul nostru și pe seama nemijlocitei influențe a mediului urban reprezentat de orașul Brașov. Aceste grădini din fața casei sînt menționate și în zona Sebeșului: « Weiterhin kann wahrgenommen werden, dass das alte sächsische Bauernhaus gerade in Kelling mit seiner Stirnseite nicht immer unmittelbar am Gassenrand stand, sondern durch einen freien Raum, ein Vorgärtchen, von der Dorfgasse geschieden war »¹⁴.

În ce privește aspectul casei, așa cum apare ea către stradă, este de notat faptul cu totul important că vechile case, fără excepție, au toate frontonul înalt, triunghiular, lipsite de acel *Giebel*, care iarăși reprezintă o târzie apariție a secolului al XVIII-lea, marcată de apartenența la aria central-europeană de care am vorbit, fiind expresia ruralizată a unui baroc arhitectonic iradiînd dinspre Austria către răsărit. În aceste frontoane triunghiulare înalte, în care uneori sînt practicate una, două sau chiar trei ferestruici, cîteodată oarbe, servind unor scopuri ornamentale (vezi casa Ana Müller din Hărman, nr. 81, construită în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), s-a văzut de către cercetători unul din elementele care ar fi putut îndreptăți recunoașterea existenței unei tradiții francone moștenite de către sași direct din arhitectura ținuturilor de baștină ale coloniștilor veniți în secolul al XI-lea. Vom vedea că mai sînt și alte elemente care ar putea pleda pentru această filiație directă, între altele unele caracteristici ale planului caselor, precum și felul de construire al pivnițelor. Recunoașterea unei continuități directe a moștenirii francone în arhitectura țărănească

¹² *Ibidem*, p. 243.

¹⁴ *Ibidem*, p. 259.

¹³ Victor Roth, *op. cit.*, p. 258.



Fig. 3. — Casă din Prejmer, cu grădină la stradă; scară exterioară de acces la etaj, adăpostită sub o streașină lărgită, construită în consolă.

săsească este îngreuiată însă de existența a două împrejurări, de care nu putem să nu ținem seama. Prima dintre acestea constă în faptul indubitabil că arhitectura săsească originară din Transilvania a fost inițial una de lemn, și nu una de piatră ¹⁵. Aceasta ar însemna că între arhitectura franconă din ținuturile de baștină și cea « franconă » transilvană s-ar interpune o arhitectură de lemn cu alte caracteristici, dacă n-ar fi să notăm decît acoperișul de paie în patru ape al arhitecturii de lemn, opus acoperișului în două ape al arhitecturii de zid. Ar fi deci o soluție de continuitate evidentă, care ar interzice afirmarea existenței unei moșteniri directe a casei francone vest-germane. A doua împrejurare este cea care constă, chiar pentru arhitectura veche săsească, în influența exercitată încă din evul mediu a arhitecturii orășenești, care ar fi introdus în lumea rurală săsească arhitectura zisă franconă ¹⁶. Aceasta înseamnă că în satele săsești a existat o altă arhitectură — cea de lemn locală — , care la o anumită perioadă, chiar secolul al XV-lea, a fost înlocuită de arhitectura urbană, în care tradiția franconă s-ar fi păstrat direct. Rămîne de dovedit că în orașele transilvane arhitectura franconă a existat fără hiatusuri.

Dincolo de discuția cu privire la păstrarea elementelor francone originare, constatarea relațiilor strînse dintre arhitectura rurală și urbană încă din evul mediu este de o deosebită importanță.

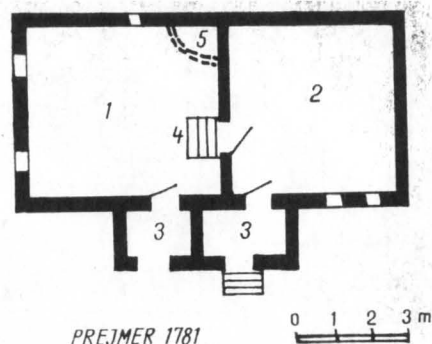
Un element constructiv, important, așa cum am amintit cîteva rînduri mai sus, este pivnița. Trebuie să observăm că în general casele săsești din Bîrsa de Jos, au două nivele, primul fiind mai totdeauna pivnița, construită de obicei, sub casa mare din față, adică înspre stradă. Uneori însă, mai ales la casele construite în secolul al XIX-lea, primul nivel se transformă din pivniță în nivel de locuit. În Prejmer, casele cu două nivele, dezvoltate pînă la a avea aparența unei case cu etaj, sînt mai vechi, unele exemplare fiind datate, de pildă, 1781 (casa Hans Hergetz). Explicația trebuie căutată, așa cum este atestată și de tradiția satului,

¹⁵ „Es ist keine Frage, dass das sächsische Bauernhaus in der Hauptsache ursprünglich aus einem Einraumhaus mit geflochtenen und mit Lehm beworfenen, bohlenen Wänden, oder in der Nähe von Tannenholzwaldungen mit Blockwänden bestanden hat“ (Victor Roth, *op. cit.*, p. 256); „Weil im Laufe der kriegerischen Jahrhunderte die ursprüngliche Holzwand einer Steinmauer weichen musste... Dazu kommt noch, dass auch bei hölzernen Wänden die alte Fachwerkwand durch eine Blockwand vertauscht worden ist“ (Hermann Phleps, *op. cit.*, p. 261).

¹⁶ „Tatsache ist gewiss das eine, dass das, was wir als fränkische Bauweise bezeichnen, von den meisten Kolonistengruppen mitgebracht worden ist, dass daneben aber auch andere Einflüsse sich geltend gemacht haben, ist ebenso unumstösslich. Die reiche auf das Städtliche hinzielende

Bauweise des dem 16. Jahrhundert angehörigen Kellinger (din Cilnic — P.P.) Steinhauses scheint von der städtischen Bauweise angeregt worden zu sein. Gerade für Kelling wird diese Annahme um so wahrscheinlicher sein, als die Stadt Mühlbach nach der Zerstörung im Jahre 1438 neu aufgebaut worden ist. Was wir an alten fränkischen Häusern noch in den deutschen Gassen dieses Ortes besitzen, zeigt im Kern dieselbe Grundrisslösung wie unser Kellinger Steinhaus... Aus diesen Gründen darf man die Behauptung aufzustellen wagen, dass die Kellinger Steinhäuser der alten Zeit sich als eine Nachbildung städtischer Bauweise zu erkennen geben, wobei die Richtlinien der fränkischen Anlagen beibehalten worden sind“ (Victor Roth, *op. cit.*, p. 256—257).

Fig. 4. — Planul unei case din Prejmer, construită în anul 1781: 1. Încăperea cu focul (*Heos*), 2. Încăperea de dormit (*Stuv*), 3. Foișorul cu scară și fără scară prin care se intră în încăperile casei, 4. Scările de la *Heos*, care urcă în *Stuv*, 5. Hornul rotund (*De Kap*) (relevu: Petru Idu).



în existența unei pînze freatice la foarte mică adîncime, care a determinat și existența numeroaselor fîntîni ale satului, cunoscute în toată regiunea.

Acoperirea pivnițelor se face în două feluri: cu boltă de cărămidă sau cu bîrne de stejar. Opinăm că forma mai veche este cea cu bîrne de stejar, modalitate răspîndită în toată țara noastră la casele țărănești și socotită ca fiind mai veche și pentru casele țărănești săsești, deși există date că asemenea pivnițe s-au construit și în mediul urban săsesc: « Wie alle alten Bauernhäuser der Kellinger Gemeinde wurde dieser Keller nicht eingewölbt, sondern mit schweren eichenen Trämen überdeckt, auf welche mit der Axt behauene Eichenbohlen gelegt und mit Mörtel übergossen wurden . . . »¹⁷; « Die Untersuchung der ältesten Teile des evang. Pfarrhofes in Mühlbach hat den Beweis erbracht, dass auch hier der Keller ursprünglich nicht gewölbt, sondern in derselben Weise überführt war, wie es die alten Kelleranlagen in Kelling durchaus sind »¹⁸. Ambele forme de acoperire sînt atestate în satele săsești din Bîrsa de Jos, ambele sisteme făcînd parte din construcții datate din secolul al XVIII-lea: o pivniță boltită cu cărămidă se găsește la casa Roth Mihail din Hălchiu, nr. 569 (construită de către Hanes Frantz la 1781), iar o pivniță acoperită cu grinzi de lemn se află la casa Anna Müller, din Hărman, nr. 81 (Thomas Hertwig, la 1769).

Desigur însă că unul din cele mai importante și în același timp mai interesante elemente îl constituie planul casei săsești. După cum am arătat, este neîndoios că, la fel ca și pentru arhitectura țărănească românească, ca de altfel pentru orice arhitectură populară în genere, casa cu o singură încăpere a stat la originea casei săsești din Transilvania și a *fortiori* din Bîrsa de Jos. În această unică încăpere se afla amplasat și focul casei, pe o vatră, deasupra căreia se ridica un coș; era încăperea originară cu focul, din care s-au dezvoltat apoi planurile mai complicate, cu două sau trei încăperi. Este o idee admisă de către toți cercetătorii istoriei arhitecturii populare. Următorul plan în linie evolutivă este cel cu două încăperi. Trebuie să spunem că cele trei case pe care documentarea¹⁹ noastră le-a ales spre exemplificare (cîte una de fiecare sat), ca fiind cele mai vechi și mai reprezentative, au planul compus din două încăperi: o încăpere în care este amplasată vatra, numită în graiul săsesc din Bîrsa de Jos *Heus* sau *Heos*, și încăperea în care se doarme, numită *Stuv*. Așa sînt alcătuite casele lui Samuel Schmidt din Hălchiu (nr. 483), construită la 1754, a lui Hans Hergetz din Prejmer, construită la 1781, a lui Hannes Cloor din Hărman (nr. 39), construită la 1776, și a lui Thomas Hertwig, tot din Hărman (nr. 81), construită la 1769. Cu privire la planurile acestor case sînt cîteva lucruri demne de remarcat, cu atît mai mult cu cît ele demonstrează continuitatea tradiției francone mult mai limpede și mai direct decît elementele de construcție sau de decor, care, din cauza schimbării fundamentale pe care o reprezintă înlocuirea tehnicii și a materialului de construcție (de la lemn și *Fachwerk* la piatră), nu pot sluji la identificarea unei tradiții constructive neînterupte. Dimpotrivă, planul și organizarea interiorului, fiind determinate nemijlocit de modul de viață și reprezentînd habitudini sociale stabilite ca urmare a unei lungi perioade istorice, s-au păstrat nealterate și au fost transpuse în materialele noi (piatră). Putem să spunem că există cîteva elemente care dovedesc, ni se pare

¹⁷ Victor Roth, *op. cit.*, p. 243.

¹⁸ *Ibidem*, p. 256.

¹⁹ Documentare realizată de Petru Idu, în cadrul colecti-

vului de etnografie de la Cluj, coordonat de dr. Nicolae Dunăre.



Fig. 5. — Casă din Hărman, așezată paralel cu strada; decor în relief de tencuială de inspirație barocă, alb pe fond vernil.

fără puțință de tăgadă, filiația locuinței țărănești săsești din Birsa de Jos din cea a locuinței din ținuturile originare de pe Rin și Mosela. Am vrea mai întâi să atragem atenția că încăperea cu focul (*Heos*) este, de regulă, mai mare decât încăperea de locuit și de dormit (*Stuv*), așa cum se poate observa la casele Hergetz și Hertwig din Prejmer și Hărman și așa cum este atestată și pentru cea mai veche casă din Cîlnic (Sebeș), cea a lui Johann Klusch, de pe Mittelgasse, nr. 35, care, deși părea a avea trei încăperi la data cercetării lui Victor Roth (1922—1924), era în realitate alcătuită din două încăperi, una foarte mare (mai mult decât dublă decât cealaltă), în care era vatra (*Herdraum*) cu focul, și alta mai mică (*Stube*). Iată care este precizarea autorului: « Von dem rückwärtigen Raum, der hintersten Stube, 5,32/3,97 m, mit zwei Fenstern gegen den Hof versehen, wird der Herdraum durch eine offenbar erst nachträglich eingebaute, zum Teil aus Bohlen, zum Teil aus lehmbestrichenem Flechtwerk bestehende Wand abgeteilt. Es scheint sicher zu stehen, dass diese Trennungswand ursprünglich nicht vorhanden gewesen ist, so dass wir in diesem Gebäude ein altes Zweiraumhaus vor uns haben »²⁰. Această supradimensionare a încăperii cu focul din Birsa de Jos are un corespondent identic în inima ținutului de unde au plecat coloniștii în secolul al XII-lea, anume în unghiul de la nord de confluența Moselei cu Rinul în districtul (Kreise) Euskirchen și poate fi urmărită de-a lungul unei perioade istorice ce începe dinainte de războiul de treizeci de ani. Iată care sînt exemplele furnizate de unul din cei mai buni cunoscători ai casei țărănești din această parte a Renaniei, Gerhard Eitzen: « Ein höchst altertümliches Haus steht in Maulbach, Gemeinde Houverath (Haus nr. 15)... Als Wohnung dienten die beiden ebenerdigen Räume. Der Hauseingang führt in den grösseren Raum. In diesem Raum wurde über dem offenen Herdfeuer gekocht... Wir bezeichnen diesen Raum als Herdraum. Volkstümlich wird er einfach «Haus» genannt »²¹. Ne oprim aici cu citatul — amintind că ceva mai jos autorul spune că suprafața acestei încăperi cu focul este de circa 30 de metri pătrați —, pentru a remarca și identitatea de numire dintre Euskirchen și Birsa de Jos: *Haus* și *Heos*, folosită pentru încăperea cu focul și observînd că denumirea de « casă » dată încăperii cu focul este folosită și în vechea arhitectură țărănească a altor popoare, între care primul se cuvine să-l cităm chiar pe cel român, alături de popoare din sud-estul Europei (bulgari, sîrbi, unguri), fiind vorba deci de o trăsătură general-europeană. În fapt, această denumire luminează și originile casei în construcția unicelulară în care-și avea sediul focul. Este o idee exprimată și de cercetătorul german amintit mai sus: « Die volkstümliche Bezeichnung (Haus — P.P.) weist darauf hin, dass in früherer Zeit Häuser mit ungeteiltem Innenraum üblich waren. Hausgeschichtlich gesehen geht der Herdraum unserer Bauernhäuser auf das urtümliche Einraumhaus zurück »²², ceea ce revine la a spune pentru arhitectura țărănească

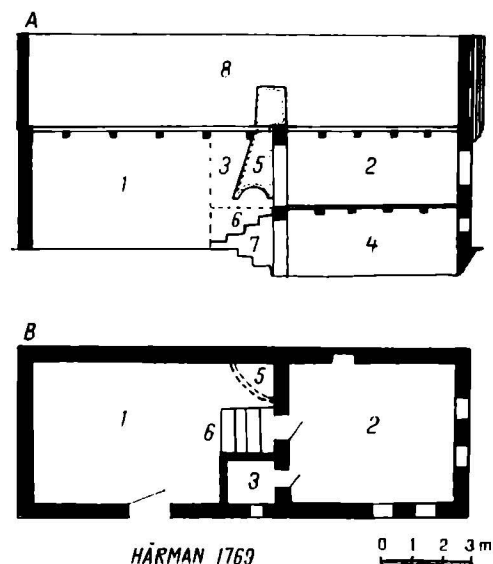
²⁰ Victor Roth, *op. cit.*, p. 243.

²¹ Gerhard Eitzen, *Das Bauernhaus im Kreise Euskirchen*, în seria *Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums*

in *Kommern*, nr. 3, Herausgegeben von Adelhart Zippelius, Düsseldorf, 1960, p. 16.

²² Gerhard Eitzen, *op. cit.*, p. 16.

Fig. 6. — Secțiunea (A) și Planul (B) unei case din Hărman, construită în anul 1769: 1. Încăperea cu focul (*Heos*), 2. Încăperea de dormit (*Stuv*), 3. Cămara, 4. Beciul de sub *Stuv*, 5. Hornul rotund (*De Kap*), 6. Scările care urcă din *Heos* la *Stuv*, 7. Scările care coboară din *Heos* în beci, 8. Poștul casei (relevu și desen: Roswith Capesius).



românească că încăperea originală din care s-a dezvoltat multitudinea de planuri a fost aceea în care era amplasată vatra liberă.

Denumirea celor două încăperi ale planului celui mai simplu și mai vechi pe care l-am întâlnit în Bîrsa de Jos este identică cu cea folosită în ținutul renan al districtului Euskirchen. Într-adevăr, la Hărman, Prejmer, Hălchiu, încăperea cu focul se cheamă *Heus* sau *Heos*, în timp ce în Renania se cheamă *Haus*, iar încăperea de dormit se cheamă în satele săsești din Bîrsa de Jos *Stuv* sau *Stuf*, în timp ce în Renania, ca de altfel în limba literară germană, ea se numește *Stube*.

Dacă alcătuirea planului din două încăperi este și ea mai mult sau mai puțin generală în arhitectura țărănească europeană — privind, bineînțeles, lucrurile într-o anumite fază a dezvoltării casei țărănești europene —, o altă caracteristică a casei țărănești săsești din Bîrsa de Jos nu are corespondent în arhitectura țărănească românească — arhitectură locală de străveche tradiție — și se leagă, dimpotrivă, nemijlocit de arhitectura franconă din ținutul Rinului și al Moselei. Este vorba de o caracteristică nerelevantă ca atare de cercetătorii de pînă acum, și anume diferența de nivel dintre cele două încăperi. Într-adevăr, la trei din cele patru case vechi înregistrate de documentarea noastră²³, anume la casele Cloor (1776) și Hertwig (1769) din Hărman și la casa Hergetz (1781) din Prejmer, podeaua încăperii cu focul (*Heus*) este mai coborîtă cu circa 80 de centimetri decît podeaua încăperii de la stradă (*Stuv*). Trecerea de la una la alta se face cu ajutorul unei scări formate din cîteva trepte. Ușoara supraînălțare a încăperii de la stradă (*Stuv*) se explică prin existența sub ea a pivniței, acoperită cu grinzi de stejar. Întreaga această concepție constructivă: pivnița sub *Stube*, denivelarea celor două încăperi, trecerea de la *Haus* la *Stube* făcîndu-se pe o scară, se reîntîlnește aidoma la casele țărănești de pe Rin. Exemplele date de autorul citat sînt numeroase și constante în a releva denivelarea, precum și diferența de mărime dintre *Haus* și *Stube*: « Der Herdraum nahm ursprünglich zwei Fache des Erdgeschosses ein und war damit doppelt so gross wie die Stube » (casa din Billig)²⁴; « Der Herdraum ist fast doppelt so gross wie die unterkellerte, einige Stufen höher liegende Stube » (casa din Palmersheim)²⁵; « Nahezu die halbe Grundfläche des Hauses wird vom Herdraum ausgefüllt. Die Stube ist ziemlich schmal. Sie liegt einige Stufen höher als der Herdraum über dem Keller » (casa din Schweinheim)²⁶; toate aceste case sînt datate dinainte de războiul de treizeci de ani, ceea ce înseamnă (războiul s-a desfășurat între 1618—1648), practic, sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea. Să remarcăm că unele din casele săsești din sudul Transilvaniei — cele din Kelling (Cîlnic) sînt datate aproape cu un secol mai devreme, adică sfîrșitul secolului

²³ Documentare realizată de Petru Idu, în cadrul colectivului de etnografie de la Cluj, coordonat de dr. Nicolae Dunăre.

²⁴ Gerhard Eitzen, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ *Ibidem*, p. 28.

²⁶ *Ibidem*, p. 35.

al XV-lea și prima jumătate a secolului al XVI-lea. Aceleași caracteristici au și casele din a doua jumătate a secolului al XVII-lea din Euskirchen : « Der grössere Raum des Erdgeschosses ist der Herdraum » (casa din Kommern) ²⁷. Observăm că apare casa cu două nivele, tendință ce va apărea ceva mai târziu și în Bîrsa de Jos, funcțiunile încăperilor la aceste case cu două nivele fiind însă diferite în Renania și în Bîrsa de Jos ; în aceeași epocă, și va continua și în secolul al XVIII-lea, încep să fie construite case cu trei încăperi la parter, la *Herdraum* și la *Stube* adăugîndu-se și o cămară. Paralelismul evoluției caselor țărănești în Europa este izbitor, același proces putîndu-se urmări și în România și în întreg sud-estul Europei, ca și în Europa centrală și orientală, doar diferențierile de tehnică marcînd decalajul, evident în timp. S-ar putea alcătui un fel de hartă a « fusurilor » deceniale privind evoluția arhitecturii țărănești europene pentru diferite aspecte — materii prime, tehnici, plan, decor, elevație — , care ar marca ritmul transformărilor mergînd dinspre apus către răsărit. Și în cazul acestor case cu *Kammer*, deci cu trei încăperi, *Stube* continuă să fie cu cîteva trepte mai sus decît *Herdraum*: « Die Stube liegt zwei Stufen höher als der mit Steinplatten ausgelegte Herdraum » (casa din Rupperath) ²⁸. În secolul al XVIII-lea, casa cu împărțire tripartită are aceeași poziție supraînălțată a încăperii *Stube*: « Vom Herdraum führen links einige Stufen in die 3/4 Meter höher liegende Stube » (tot o casă din Rupperath) ²⁹. Legătura casei săsești din Bîrsa de Jos cu cea franconă din ținutul Rin-Mosela ni se pare cu atît mai evidentă cu cît predominanța încăperii *Herdraum* în cadrul casei francone este o trăsătură tipică a arhitecturii țărănești din acest ținut și nu este generală pentru casa germană. Autorul citat o spune explicit : « Die Kombination Herdraum-Stube . . . ist in Mitteleuropa weit verbreitet und kommt in zahlreichen Hausformen vor. Das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Räume ist jedoch nicht überall das gleiche (subl. ns. — P.P.). Auf die von Osten nach Westen abnehmende Bedeutung der Stube, der eine zunehmende Bedeutung des Herdraums gegenübersteht, hat bereits Behlen in seinem Aufsatz über das nassauische Bauernhaus hingewiesen (H. Behlen, *Das nassauische Bauernhaus*, în *Ann. d. Ver. f. nass. Altertumskunde. u. Geschichtsforschg.*, Bd. 35, 1906, S. 237 ff.). In unserem Gebiet nimmt der Herdraum, der auch zumeist bedeutend grösser ist als die Stube, eine bevorzugte Stellung ein (subl. ns. — P.P.). . . Im Vergleich zu den Bauernstuben anderer deutscher Landschaften, die oft Flächen von 25—30 qm einnehmen, sind sie verhältnismässig klein und werden nur durch wenige kleine Fenster mit Tageslicht versorgt . . . Im Hinblick auf das Wohnwesen hebt sich unser Arbeitsgebiet also deutlich ab von den Landschaften, in denen die Stube der Hauptwohnraum ist. Das bei uns früher übliche Herdraumwohnen bekundet dagegen einen Zusammenhang mit den westlichen Nachbarländern, wo den Bauernhäusern die wohnliche Stube fehlt und der Herdraum gleichzeitig Wohnraum ist. Bei dem Versuch, eine Vorstellung von der alten Einrichtung des Herdraums zu gewinnen, wird man an Goethes Schilderung eines französischen Bauernhauses erinnert, das der Dichter während des Feldzuges von 1792 kennenlernte » (Goethe, *Campagne in Frankreich*, 4/5, Okt. 1792) ³⁰. Am făcut anume acest lung citat pentru a sublinia faptul extrem de important al asemănării casei săsești din sudul Transilvaniei (Bîrsa de Jos) cu cea din ținutul Renaniei, trecînd deci peste o foarte mare zonă a casei germane. Cu timpul însă casele săsești din secolul al XIX-lea vor începe să fie influențate de acea mare arie a casei germane din Europa centrală, pe care am numit-o cîteva pagini mai înainte « tipic habsburgică », *Stube* începînd să ocupe locul principal, și nu *Herdraum*.

În sfîrșit, un ultim element care ar putea aduce unele lumini suplimentare în legătură cu filiația Renania-Țara Bîrsei ni se pare a fi, deși nu destul de clar din cauza insuficienței cercetări de pînă acum, problema vetrei și a hornului, sau, cu alte cuvinte, a sistemului de încălzit. Se știe că în Renania, spre deosebire de alte ținuturi germane în care lipsea hornul și fumul se răspîndea direct în pod, iar *Stube* se încălzea cu o sobă oarbă (*Hinterladerofen*), în Renania, spunem, încălzirea se făcea cu ajutorul așa-numitei *Takenheizung* (placă de metal încălzită) și cu a *Kamin*-ului, care consta din vatra la nivelul podelei și din așa-numitul *Rauchfang* și *Rauchabzug*, construite din lemn și lut. În timp însă ce în casele renane, chiar

²⁷ *Ibidem*, p. 49.

²⁸ *Ibidem*, p. 52.

²⁹ *Ibidem*, p. 69.

³⁰ *Ibidem*, p. 99.

în cele mai vechi și mai simple, acest horn nu lipsea ³¹, în restul Germaniei așa-numitele *Schornsteine* apar deabia în secolul al XVIII-lea și chiar al XIX-lea ³². Or, în satele săsești din sudul Transilvaniei (Bîrsa de Jos), evoluția este asemănătoare cu cea renană, hornurile de piatră de formă rotundă, care se găsesc azi în casele vechi din secolul al XVIII-lea fiind precedate de construcții de lemn și lut. Este drept însă că această tradiție a coșului de nuiele împletite și lipite cu lut se regăsește și la casa românească arhaică reprezentînd fondul local străvechi. Totuși, să notăm că și în ținutul Sebeșului există această tradiție a unui coș de nuiele împletite: « Dieser offenbar in seiner ursprünglichen Gestalt erhaltene Rauchhelm hat seine Fortsetzung in dem runden gemauerten Schornstein, dessen Form deutlich darauf hinweist, dass er aus dem Rutengeflecht, dem mit Lehm beworfenen Rauchkorb, der Kiep, entstanden ist » ³³. În casele din Bîrsa de Jos, acest cămin de formă rotundă din piatră sau de nuiele împletite cu lemn se află în colțul încăperii numită *Heus*, adică ceea ce în Renania se cheamă *Herdraum*, și anume în colțul opus intrării, iar lîngă acest *de Kap* (Kiep în Sebeș) se află treptele de intrare în *Stuv* (*Stube*).

Cu toată îndoiala noastră în ce privește urmele filiației francone în tehnica construcțiilor de lemn, considerăm că cele spuse de Hermann Phleps pot fi socotite ca dătătoare de seamă pentru unele aspecte. Deoarece noi, în Bîrsa de Jos, nu am mai întîlnit exemplare a căror tehnică în *Fachwerk* să depășească rudimente (de altfel, însuși Phleps mărturisește că în demonstrația sa i-au servit chiar modeste « colibe »: « Es ist erstaunlich, welche Beredsamkeit sich da zuweilen selbst bei unseren schlichtesten Hütten, sobald man die sie bedeckende Lehmhülle entfernt » ³⁴), nu vom zăbovi asupra acestui capitol, fără îndoială important, dar pentru care în acest moment nu avem suficientă documentare.

În ce privește un ultim capitol important al arhitecturii țărănești, decorația, trebuie să spunem că, la fel ca în alte zone săsești din Transilvania, decorul caselor vechi din Bîrsa de Jos este aproape inexistent. Austeritatea lor concordă cu cele afirmate de Victor Roth despre casele din Cilnic (Kelling): « An den Kellinger Steinhäusern wird man vergeblich nach Spuren einer Ornamentik suchen. Die Schmucklosigkeit ist geradezu Stil dieser Bauwerke... Während bei unsern ältesten Kirchenbauten die Raschheit der Vollendung für die Ausgestaltung des Bauwerkes mit ausschlaggebend war, legte der sächsische Bauer des 16. Jahrhunderts das Hauptgewicht auf die Festigkeit seiner neuen Behausung. All jene sinnigen Schmuckbeigaben des Giebels, im Weinland der Rebstock, anderwärts die Pflugschar, das Rad, die Tulpe, dann die christliche Wahrheiten oder eine oft launige Weltweisheit offenbarenden Sprüche sind erst das Ergebnis einer redseligeren Zeit, wie es scheint des 18. Jahrhunderts gewesen » ³⁵. Într-adevăr, decorul caselor săsești din Bîrsa de Jos începe cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dar mai ales în cursul secolului al XIX-lea, să se îmbogățească apreciabil cu ornamente din ce în ce mai încărcate din zestrea unui baroc întîrziat și a unui neoclasicism ruralizat, care vor face epocă în arhitectura rurală din Europa centrală, ca urmare a măsurilor de unificare formală aplicate și în domeniul administrației, inclusiv a urbanismului și a regularizării schemei stradale a satelor, de către bine pusa la punct birocrație habsburgică. Însă despre acest decor, al casei săsești în genere și al celei din Bîrsa de Jos în special, nu se poate vorbi în aceste puține pagini. El implică un studiu special, de cel mai mare interes în considerarea relațiilor stilistice între arhitectura urbană și cea rurală, precum și în perspectiva unei cercetări anume a succesiunii stilurilor arhitecturii țărănești din Europa centrală și sud-estică.

În ce privește structura gospodăriei săsești din Bîrsa de Jos, aceasta a fost de mult definită ca fiind de tipul francon. Toate gospodăriile înregistrate de noi au această așezare

³¹ „Wenn in unserem Gebiet selbst die ältesten und einfachsten Häuser mit Rauchabzug ausgestattet sind (...) Dort (östlich des Rheins) tritt eine anders geartete Feuerungsanlage an ihre Stelle, die aus einem offenen Herdfeuer, einem Hinterladerofen in der Stube und einer Rauchkammer im Obergeschoss besteht, aber — wenigstens in früheren Jahrhunderten — keinen Schornstein kannte, so dass der Rauch frei durch den Dachraum abziehen musste“ (Gerhard

Eitzen, op. cit., p. 100).

³² „Es muss aber daran erinnert werden, dass in weiten Teilen Deutschlands die Bauernhäuser erst im 18. oder 19. Jahrhundert Schornsteine erhielten“ (ibidem, p. 100).

³³ Victor Roth, op. cit., p. 242.

³⁴ Hermann Phleps, op. cit., p. 261.

³⁵ Victor Roth, op. cit., p. 260.

tipică a construcțiilor pe o latură a curții, începînd cu casa, continuînd cu diversele acareturi și terminînd cu șura mare, care este așezată perpendicular pe direcția curții și paralel cu strada, alcătuind deci o închidere. Curțile sînt de formă dreptunghiulară alungită. Am observat însă mai sus că se înregistrează și așezări ale casei paralel cu strada. În urma deselor și timpuriilor măsuri edilitare, urmele vechilor curți săsești, cu acareturi dispuse în jurul patrulerului, și nu numai pe una din laturi, cu construcții cu diferite funcții amplasate izolat, nu s-au mai putut găsi în anii cercetării noastre (1960 și următorii). La unele case vechi (Hergetz, 1781, Prejmer) remarcăm între acareturi o căsuță pentru harnașamente atașată porții chiar lîngă casă (*Silestifken*). De asemenea existența *Laube*-ului — apariție a secolului al XVIII-lea după cum am remarcat deja — se cere notată pentru frumoasele rezolvări arhitectonice (*Lew* sau *Afgong*). Uneori *Stube* este numită *Baierstuv*, adică încăperea de primit oaspeți și de băut bere. Urmează, lipite de casă, căsuțele pentru bătrîni (*Stifken*), apoi șopronul (*Schap*) și grajdul (*Stuall*). Șura (*Schuijer*) este așezată în fundul curții, iar cuptorul de pîine (*Bakowen*), de regulă, este în față de partea cealaltă a porții într-o căsuță anume făcută (*Fuierhierd*). Pivnița de sub *Stuv* este numită *Kaller*, iar fîntîna nelipsită din nici o curte *Brannen*. Curtea se cheamă *Haf* sau *Houf*, iar grădina mare *Guerten* și cea mică *Gartschen*. În curte se intră pe porțișă *Dir* sau pe poarta mare *Dauer*. Curtea este deseori împărțită în două spații: cea din față a locuinței, cea din spate a gospodăriei și acareturilor.

Am subliniat la începutul acestui articol importanța cu totul excepțională a arhitecturii populare săsești, precum și insuficienta ei cercetare de pînă acum. Într-adevăr, fondul local al arhitecturii reprezentat de tradiția românească în construcțiile *Blockbau* ca și de cea, poate mai veche, de nuiete împletite care poate fi asimilată unui *Fachwerk* primitiv, s-a îmbinat cu tradiția unui *Fachwerk* de origine renană, pe care o vor fi adus-o coloniștii din secolul al XII-lea. Aceste construcții de lemn au început însă să fie înlocuite, după cum am văzut, încă din secolul al XV-lea, sigur din al XVI-lea, cu construcții de piatră. Din acest punct de vedere este interesant să observăm că în anumite zone săsești din Transilvania se păstrează construcții și elemente de arhitectură mai vechi decît cele păstrate, de pildă, în districtul Euskirchen, unde Gerhard Eitzen ne vorbește despre case de după 1600. Poate că unele elemente din arhitectura săsească ar fi edificatoare și pentru istoria arhitecturii renane, știut fiind că în enclavele etnice tradițiile se păstrează uneori mai fidel, din pricina coercițiunii sociale a unui mediu străin, decît în ținuturile originare unde masa compactă a unei populații omogene este supusă schimbărilor firești fără pericolul sau teama de a-și pierde trăsăturile specifice de bază. Înlocuirea treptată a construcțiilor de lemn cu cele de piatră se continuă diferențiat în zonele săsești din Transilvania pînă în pragul secolului al XX-lea. Însă pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, mai precis în ultima treime a acestui secol, se constată un « prag » important în evoluția acestei arhitecturi. Monarhia habsburgică reușise să instaureze în toate ținuturile stăpînite de ea o prosperitate și o liniște relativă, care au permis țărănimii, în primul rînd celei de origine germanică, să înregistreze progrese economice apreciabile. O dată cu aceasta se înregistrează și eforturile de organizare administrativă materializate în numeroase ordonanțe și regularizări edilitare pe care le-am înregistrat și în alte provincii ale fostei monarhii habsburgice, pentru România, mai ales în Banat, ceva mai puțin în Crișana. Ca urmare, acest prag devine vizibil și în arhitectura țărănească săsească, care începe să fie din ce în ce mai marcată de influența arhitecturii urbane. Structura intimă a casei rămîne însă încă multă vreme neschimbată, după cum am subliniat în analiza organizării interioare a planurilor, a sistemului de încălzit. Se schimbă însă haina exterioară, decorul caselor capătă, după cum am spus, o înfățișare ce ține fără îndoială de înțelegerea barocă a ornamentației, cu toate evidentele rusticizări. Pe frontoanele caselor apar decoruri în relief de tencuială imitînd modele uneori ilustre. Alături de ele, inscripțiile de inspirație livrescă sînt însă îmbibate de un humor sănătos țărănesc, ce răzbate sub versurile de aparență biblică, transgresate de un spirit laic pragmatic, cu o tentă fatalistă sub înfățișarea moralizatoare și care reflectă experiența de viață istorică a unui admirabil popor de țărani, transplantat de sute de ani la 2 000 kilometri, din ținuturile simbiozei romano-germanice din apusul Europei în cele ale simbiozei romano-dacice din răsăritul continentului. Și dacă

uneori pare că învinge simțămîntul eforturilor zadarnice, ca în această inscripție de pe casa lui Johannes Kolff din Kelling:

« In dem Leben hier auf Erden ist doch nichts als Sterblichkeit,
böses Exempel, viel Beschwerden, Plage, Klage //
Müh und Streit, Kummer, Sorgen, Angst und Noth,
Krankheit und zuletzt der Tod. Die alte Zahl 1543. Johannes Kolff »³⁶;
alteori, cu toată absurditatea existenței, învinge veșnica mirare și bucurie a vieții:
« Ich lebe und weiss nicht wie lang,
Ich sterbe und weiss nicht wann //
ich fahr und weiss nicht wohin,
mich wundert, dass ich fröhlich bin. Michael Dengel, anno 1766 »³⁷.

Diferența de două secole între cele două inscripții traduce diferența dintre viața unei epoci zbuciumate și încă sărace și cea a unei perioade în care stabilitatea îngăduise înjghebarea unor gospodării prospere, pe măsura hărniciei unei populații active.

DIE FRÄNKISCHE ÜBERLIEFERUNG IN DER SÜDSIEBENBÜRGISCH-SÄCHSISCHEN VOLKSARCHITEKTUR

ZUSAMMENFASSUNG

Die sächsische Ansiedlung auf dem Gebiete Rumäniens hat im Laufe der Zeit vier Hauptgebiete mit sächsischer Bevölkerung herausgebildet: im Norden, in der Gegend von Bistritz das Nösnerland, im Zentrum im Kokelgebiet das Weinland, im Süden das Gebiet um Mühlbach und im Westen das um Hermannstadt, die Hermannstädter Gegend und Unterwald und im Osten das Gebiet um Kronstadt, das Burzenland.

Die vorliegende Untersuchung bezieht sich auf Südsiebenbürgen und führt Beispiele sowohl aus dem Burzenland als auch aus dem Unterwald an.

Die siebenbürgisch-sächsische Volksarchitektur bildet den Gegenstand eines wichtigen Kapitels in der Untersuchung der bäuerlichen Baukunst nicht nur in Rumänien sondern in ganz Europa. Als erstes weil sie im europäischen Zusammenhang die östlichste Zone eines Verbreitungsgebietes von europäischer bäuerlicher Baukunst ist, in der sich westliche und mitteleuropäische Elemente verflechten, zweitens weil sie das Ergebnis der Verflechtung mehrerer Faktoren ist, davon der erste die uralte rumänische autochthone Bautradition, die die Sachsen bei ihrer Ankunft im 12. Jh. in Siebenbürgen vorfanden; der zweite Faktor besteht aus der mitteleuropäischen Überlieferung, die sich im Verband der Habsburger Monarchie herausbildete und betonte und die geprägt ist von Verwaltungsmaßnahmen, deren Früchte erst gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. offensichtlich wurden; der dritte Faktor besteht aus dem Beitrag der Baukunst des Abendlandes die die Kolonisten vom Rhein und von der Mosel im 12. Jh. hierher mitgebracht haben dürfte. Diese drei Faktoren wirkten zusammen dahin, daß die siebenbürgisch-sächsische Volksarchitektur, ein originales Ganzes entstand, das von den privilegierten Verhältnissen gefördert wurde, deren sich die siebenbürgisch-sächsische Bevölkerung im Laufe des Mittelalters und der zeitgenössischen Epoche erfreute. Diese Originalität ist auch z. B. in der siebenbürgisch-sächsischen Volkstracht und im Bereich der Kirchenburgen wiederzufinden, um nur die Seite der siebenbürgisch-sächsischen Kunstschöpfung zu erwähnen. Derart läßt sich erklären, wieso im Rahmen der deutschen Kultur die siebenbürgisch-sächsische einen ihr eigentümlichen Charakter besitzt, der in dem in Europa ein großes Verbreitungsgebiet einnehmenden germanischen Raum nicht mehr angetroffen wird.

Von den Merkmalen der siebenbürgisch-sächsischen Volksarchitektur sind drei für die fränkische Überlieferung sprechend: die Überdimensionierung des Feuerraumes (sbg.-sächs. *Heos*) im Vergleich zum Wohn- und Schlafraum (sbg.-sächs. *Stuv*), der Höhenunterschied zwischen den zwei Räumlichkeiten, wobei der *Stuv* etwa um 80 bis 100 cm höher liegt als das *Heos* mit dem er durch eine Treppe verbunden ist, und die Entwicklung des Heizsystems von den Rauchfängen aus lehmverputztem Rutengeflecht zu runden Schornsteinen. Schließlich muß zu dieser Überlieferung auch die Existenz des fränkischen Bauernhofes gezählt werden, der in der typischen Anlage der Bauten besteht: auf einer Seite des Gehöftes beginnend mit dem Wohnhaus, dann die verschiedenen Nebenbauten und schließlich senkrecht darauf die große Scheune.

³⁶ *Ibidem*, p. 250.

³⁷ *Ibidem*, p. 247.

de REMUS NICULESCU

In scrisorile pe care le trimitea de la Lunéville surorilor sale ¹, Kogălniceanu vorbea adesea despre cărțile pe care le cumpărase, cărți franceze firește, îndeosebi dintre cele apărute recent sau în curs de apariție. O trăsătură ce n-a fost relevantă este gustul său pentru publicațiile ilustrate, tipăriturile romantice ale generației sale, care în istoria gravurii alcătuiesc un capitol dintre cele mai atrăgătoare. Tînărul elev al abatelui Lhommée cumpăra astfel o ediție a lui *Gil Blas*, desigur cea ilustrată de Jean Gigoux, ce tocmai începuse să apară în fascicule. Urmînd exemplul așa-numitelor ediții « pitorești » engleze, opera lui Gigoux inaugura de fapt în Franța era vignetei romantice, a cărei libertate de concepție și de factură stabilea noi raporturi între text și imagine, cu tendința vădită de a atribui acesteia din urmă un loc tot mai însemnat ². Revista *Magasin Pittoresque*, un alt monument al cărții ilustrate romantice ³, figurează de asemenea printre achizițiile lui Kogălniceanu, care în mai multe rînduri insistă cu voluptate de bibliofil asupra faptului că sutele de volume pe care le strînsese în cîteva luni, îndatorîndu-se la librar și provocînd astfel via nemulțumire a părintelui său, erau împodobite « avec de très belles vignettes et gravures » ⁴. La întoarcere avea să le răsfoiască împreună cu ai săi, surorile pe care le numea protocolar « duduile » și fratele mai mic, Alecu, care învăța să deseneze. « Quand je retournerai en Moldavie », scria el, « nous aurons avec quoi passer gaiement les longues soirées d'hiver au coin du feu, car je n'ai choisi que des livres amusants » ⁵. Surorilor le recomanda relatarea expediției lui Dumont d'Urville, unul dintre marii navigatori ai timpului, pornit pe corveta « L'Astrolabe » în căutarea insulei Vanikoro, unde, la nord de arhipelagul Noilor Hebride, naufragiase La Pérouse ⁶. Își procurase el însuși o enormă ediție a *Istoriei naturale* a lui

¹ M. Kogălniceanu, *Scrisori. 1834–1849*, ed. Petre V. Haneș, București, 1913, p. 17–40. Vezi și N. Cartoian, *Kogălniceanu la Lunéville*, în *Arhiva românească*, III, 1939, p. 21–41.

² M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 35 (scris. din 6/18 iunie 1835). Ediția originală (Paris, Paulin; 972 p. cu 600 il. gravate în lemn, în text) începuse să apară în februarie 1835, în fascicule săptămînale costînd cîte 5 centime. În clasică sa *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle* (Paris, 1883, p. 256–258), Jules Brivois subliniază importanța acestei opere a lui Gigoux, care prin numărul mare al vignetelor și mai ales prin modul integrării lor în text a constituit o adevărată « révolution dans l'illustration des livres »; vezi și Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, VII, Paris, 1888, p. 125–128; L. Carteret, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne*, III, Paris, 1927, p. 382–386.

³ M. Kogălniceanu, *loc. cit.* Pentru rolul revistei *Magasin Pittoresque* în istoria gravurii franceze, cf. François Courboin, *La Gravure en France*, Paris, 1923, p. 202–203.

⁴ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 29 (scris. din 16/28 martie 1835) și p. 33 (scris. din 10 mai 1835).

⁵ *Ibid.*, p. 33 (scris. cit.).

⁶ *Ibid.*, *loc. cit.* Ediția recomandată de Kogălniceanu este probabil *Voyage de découvertes autour du monde et à la recherche de La Pérouse*, par M. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau, exécuté sous son commandement et par ordre du gouvernement sur la corvette l'Astrolabe, pendant les années 1826, 1827, 1828 et 1829, Paris, Roret, 1832–1834, 5 vol. cu gravuri în lemn, însoțite de patru atlase. Cf. Quérard, Louandre și Bourquelot, *La Littérature Française Contemporaine*, III, ed. 1965, p. 352, nr. 3.



Fig. 1. — N. Cobas, M. Kogălniceanu la Lunéville. Miniatură. 1835.

sociale. Tatălui său îi scria că în Franța «este mare nemulțămire», unii voind republică, alții «să aibă craiu pre cel izgonit, adecă pre Carol al zăcile», alții pe «fratiele lui Bonaparte»¹⁴. Cele trei partide antidinastice active în acel moment (republican, legitimist,

Buffon, cu zeci de albume de planșe colorate⁷, și o *Bibliothèque des voyages* în 46 de volume⁸, arătându-se într-un rînd preocupat de soarta unei suite de ilustrații la operele lui Byron, pe care le expediase la Iași⁹. Cu patru ani mai tînăr decît Kogălniceanu, Baudelaire va exprima în *Le Voyage*¹⁰, nostalgiile inedite pe care eflorescența fără precedent a imaginii gravate le deștepta în sufletul acestei generații:

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!

Kogălniceanu era se pare și un desenator pasionat, luînd lecții particulare de zugrăvie, pe lîngă cele de la colegiu, la care fu distins cu o mențiune. Într-un moment de entuziasm își vestea surorile că va fi «un parfait artiste» și că le va face portretele¹¹. Aceste înclinări anunță activitatea sa de colecționar de mai tîrziu¹² precum și competența cu care va îngriji peste puțini ani aspectul grafic al publicațiilor editate la Cantora Foi Sătești, decisiv pentru fizionomia romantismului românesc.¹³

Încă de pe acum viitorul istoric manifesta un viu interes pentru mișcarea ideilor politice și

⁷ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 32 (scris. din 10 mai 1835). Operele complete ale lui Buffon, publicate de Lamouroux și Desmarest, cu descrieri anatomice de Daubenton, în 40 de volume și 776 planșe cuprinse în 38 de albume (Paris, Verdière et Ladrangé, 1824–1832). Aceași editură a adăugat o serie de suplimente la această monumentală ediție: Lacépède, *Œuvres* (d'histoire naturelle), sub îngrijirea lui Desmarest (11 volume și tot atîtea albume de planșe, 1828–1833); J.-L. Poiret, *Histoire philosophique, littéraire, économique des plantes de l'Europe* (7 vol., cu 160 litografii) și, în sfîrșit, Cuvier, *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles, depuis 1789, et sur leur état actuel, présenté au gouvernement en 1808* (Paris, 1827). Cf. Brunet, *Manuel du libraire*, I, ed. 5-a, Paris, f.a., col. 1377–1378. Kogălniceanu pare a fi avut întreaga serie de volume, pe care le menționează însă sub titlul, citat cu aproximație, al lucrării lui Cuvier: «*L'Histoire des progrès des sciences naturelles en 80 volumes; plus 80 livraisons de plus de huit cents gravures coloriées*. Il (l'ouvrage) m'a coûté 60 galbeni, puisque je l'ai acheté petit à petit».

⁸ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 29 (scris. din 16/28 martie 1835). Este vorba de Albert Montémont, *Bibliothèque universelle des voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde, depuis les premières découvertes jusqu'à nos jours*, 46 vol. cu ilustrații colorate, Paris, 1833–1836. Cf. Brunet, *op. cit.*, VI, ed. 5-a, Paris, f.a., col. 1050, nr. 19.793. Vezi și scrisoarea către surori din 9 februarie 1836 (ed. cit., p. 152): «Quant à la *Bibliothèque des voyages*, les volumes qui manquent n'ont pas encore paru, car il faut qu'il y en ait quarante-cinq, ainsi que beaucoup d'autres cartes».

⁹ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 152 (scris. citată mai sus).

¹⁰ *Les Fleurs du mal*, CXXXVII. Cf. și *Salon de 1859*, în *Curiosités esthétiques*, ed. Jacques Crépét, Paris, 1923, p. 279–280: «Très-jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, impavidum ferient, avant que je devienne iconoclaste»; *Mon cœur mis à nu*, XXXVIII, în *Juvenilia. Œuvres posthumes, Reliquiae*, II, ed. Jacques Crépét și Claude Pichois, Paris, 1952, p. 114: «Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)». În 1850 revista *Le Magasin des familles* anunța un eseu al poetului intitulat: *Influence des images sur les esprits* (ibid., nota editorilor de la p. 270).

¹¹ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 28 (scris. din 7/19 februarie 1835).

¹² Cf. *Katalog der Gemälde-Sammlung Sr. Excellenz des Ministers Michael von Kogalniceanu in Bukarest. Gemälde niederländischer, italienischer und deutscher Meister des XVI. – XIX. Jahrhunderts*, Köln, 1887. Vezi și Petre Oprea, Mihail Kogălniceanu colecționar de artă, în *Omagiu lui Petre Constantinescu-Iași*, București, 1965, p. 669–672.

¹³ Cf. Dan Simonescu, *Mihail Kogălniceanu ca tipograf și editor la Iași*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, II, 1957, p. 167–184.

¹⁴ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 45 (scris. din 22 octombrie 1834). Într-o altă scrisoare, din 20 decembrie 1834/1 ianuarie 1835 (p. 22), Kogălniceanu comunică surorilor sale știri din Franța, adăugînd prudent că nu poate da mai multe detalii «vu que c'est de la politique et vous savez que je ne m'en mêle pas».

bonapartist) îi erau deci cunoscute¹⁵. Libertatea de exprimare a presei franceze îl cuceră îndată: « aici tot îi slobod; fiește[care] om îi craiu și poate să vorbească și să scrie orice îi va plăcea, fără să fie oprit »¹⁶. Îl vedem urmărind ziarele și revistele, de la *Revue des Deux Mondes* pînă la foi mărunte ca *Le Protée* sau *L'Estafette*¹⁷, ce-i aduceau veștile celui agitat an de viață pariziană, unul dintre cei mai plini de evenimente sociale din întreaga domnie a lui Louis-Philippe. Cu șase luni înainte de sosirea sa la Lunéville, în aprilie 1834, izbucnise cea de a doua răscoală a țesătorilor din Lyon, iar la Paris, avuseseră loc apoi puternice mișcări de protest, pe care guvernul le reprimase cu brutalitate. Urmară numeroase arestări și un proces a cărui instrucție se va prelungi pînă în vara anului 1835, rămas în istorie sub numele de « procesul din aprilie »¹⁸.

Printre revistele pe care le primea Kogălniceanu se afla și *La Caricature*, întemeiată în 1830 de Charles Philipon, publicație de opoziție, de orientare republicană, ce desfășura o campanie energetică împotriva monarhului și a instrumentelor puterii acestuia, miniștri, generali, magistrați, parlamentari. Fiecare număr al revistei conținea patru pagini de text și două planșe litografiate, uneori o planșă dublă, în genere colorate de mină¹⁹. În primul an, principalul redactor al foi fusese Balzac²⁰. O dată cu răspîndirea crescîndă a cărții ilustrate, revista lui Philipon, socotită cu drept cuvînt una dintre publicațiile capitale ale secolului al XIX-lea²¹, urmată de atîtea altele ale aceluiași neobosit animator sau ale colaboratorilor și imitatorilor acestuia, a contribuit considerabil, dincolo chiar de țelurile ei politice, la instituirea rolului pe care imaginea îl va avea de acum înainte în viața morală a societății moderne. Acea « civilizație a imaginii » în care René Huyghe relevă unul dintre aspectele tipice ale vremii noastre²² își are un punct de plecare esențial în romantism.

Dacă desenele politice semnate în *La Caricature* de artiști ca Grandville sau Traviès nu mai prezintă astăzi decît un interes istoric, planșele litografiate aici de Daumier²³ sînt adesea adevărate capodopere, comparabile, în sarcasmul lor vizionar, cu *Capriciile* și *Proverbele* lui Goya. Multe dintre cele apărute în timpul șederii lui Kogălniceanu în Franța se referă la procesul din aprilie, în care se aflau implicați și cîțiva tineri subofițeri din Lunéville. La Nancy, principalul oraș din apropiere, luase ființă un grup republican afiliat la Societatea drepturilor omului, ale cărei ramificații, pornind din Paris, cuprinseseră întreaga Franță. Promotorul grupului din Nancy, contele de Ludre, îndemnase pe tinerii din Lunéville să încerce a atrage de partea răsculaților regimentul de cuirasieri aflat în garnizoană. Au fost însă denunțați și arestați, în frunte cu conducătorul lor Clément Thomas²⁴. Comentariile pe care faptul le va fi provocat în acea mică localitate de provincie nu-l vor fi lăsat

¹⁵ Cf. J. J. Chevalier, *Histoire des institutions et des régimes politiques de la France moderne*, Paris, 1967, p. 221–222.

¹⁶ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 45 (scris. cit.).

¹⁷ *Ibid.*, p. 31 (scris. din 6/18 aprilie 1835). Periodicele menționate de Kogălniceanu sînt *La Gazette de France*, *L'Estafette*, *La Caricature*, *Le Voleur*, *Mercur de France*, *Revue Maritime*, *Revue des Deux Mondes*, *Revue de Paris*, *Le Protée*, *Journal des Modes* « et d'autres petits journaux ». Vezi și Petre V. Haneș, *Istorie literară în călătorii. Lecturi ale lui M. Kogălniceanu la Lunéville*, în *Convorbiri literare*, LXVI, 1933, p. 210–224; A. Pierret-Antoniou, *M. Kogălniceanu și ziarele franceze din timpul șederii sale la Lunéville (1834–1835)*, în *Arhiva românească*, VII, 1941, p. 43–56. Cei doi autori nu se ocupă însă de revista *La Caricature*.

¹⁸ Pentru evenimentele legate de procesul din aprilie, vezi Louis Blanc, *Histoire de dix ans*, IV, Paris, 1849, p. 361–430; Georges Weill, *Histoire du parti républicain en France*, Paris, 1900, p. 98–142.

¹⁹ Vezi mai sus, nota 17. Descriere amănunțită a revistei în Brivois, p. 71–88; cf. și Carteret, III, p. 111–130.

²⁰ În ce privește colaborarea marelui romancier la revista lui Philipon, vezi precizările aduse de Bruce Tolley, *Balzac et la Caricature*, în *Revue d'Histoire littéraire de la France*,

LXI, nr. 1, ianuarie–martie 1961, p. 23–35.

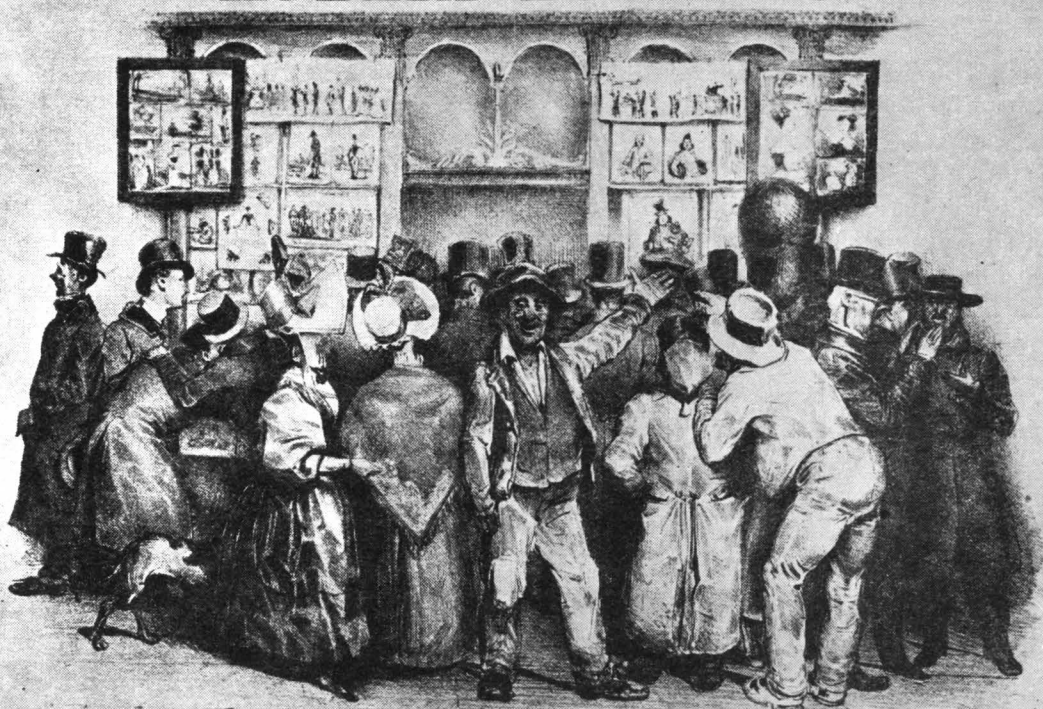
²¹ Henri Beraldi, *op. cit.*, V, Paris, 1886, p. 115–119.

²² René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris [1955], p. 13–15.

²³ Pentru litografiile lui Daumier cf. Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, XX–XXIX, Paris, 1925–1930. Planșele din *La Caricature* la nr. 40–135. Din timpul șederii lui Kogălniceanu la Lunéville datează cele apărute între 2 octombrie 1834 (Delteil 90) și 6 august 1835 (Delteil 125). Asupra activității lui Daumier din acești ani vezi și Jean Adhémar, *Honoré Daumier*, Paris [1954], p. 15–23; Wolfgang Balzer, *Der Junge Daumier und seine Kampfgefährten. Politische Karikatur in Frankreich 1830 bis 1835*, Dresden, 1965. Nu am consultat lucrarea mai recentă a lui Oliver Larkin, *Daumier, Man of His Time*, Londra, 1967.

²⁴ Prin sentința din 7 decembrie 1835, 8 tineri din Lunéville aveau să fie condamnați la pedepse mergînd de la 3 la 20 de ani de detenție, iar șeful grupului, Clément Thomas, urma să fie deportat (Louis Blanc, *op. cit.*, IV, p. 427). Pentru grupul republican din Lunéville vezi și Georges Weill, *op. cit.*, p. 113–114 și 133–134. Întregul grup evadează în 1836 (*ibid.*, p. 157).

AUBERT EDITEUR.



C. I. Travies.

Tout va bien par l'engagement à une bien belle de loi

Fig. 2. — C. I. Tra-
viès, Trecători pri-
vind stampele expuse
de editorul Aubert.
Litografie. (La Cari-
cature, 1832).



Fig. 3. — E. Lami,
Tabără de husari la
Lunéville. Ulei. Că-
tre 1835. (Fost în
colecția Alexis Rou-
art).

desigur indiferent pe Kogălniceanu, cadet și el (apoi sublocotenent de cavalerie), îndrăgostit de frumoasele uniforme ale dragonilor, pe care le descrie într-o scrisoare către tatăl său ²⁵.

Cum soarta celor încarcerați preocupa opinia publică, Daumier înfățișă un arestat întins pe patul de suferință în timp ce, văzut din spate, dar lesne de recunoscut prin liniile ample ale siluetei sale, regele cu cocardă tricoloră la pălărie își manifestă bine cîntărita clemență: « *Celui-là on peut le mettre en liberté, il n'est plus dangereux* » (11 septembrie 1834). La sfîrșitul lunii, cînd Kogălniceanu sosea la Lunéville, acest număr din *La Caricature* se mai afla desigur în librării ²⁶. Într-o altă stampă un acuzat în lanțuri își ridică fruntea, plin de hotărîre, în fața unui magistrat crud și enigmatic. Pe zidul celulei imaginea Libertății se înalță luminînd în zborul său ideal anii de după 1830: « *Et pourtant elle marche* » (*Un nouveau Galilée*: 6 noiembrie). Într-o parodie a *Tentației sfîntului Anton* de Téniers, chipul voluminosului monarh, cu privirile ascunse sub gluga de călugăr precum și de excrescențe cîrnoase ce izbucnesc monstruos, este o imagine halucinantă a perfidiei și a lăcomiei animalice (1 ianuarie 1835). Altă dată Louis Philippe și Talleyrand, ultimul cu perucă și cîrjă, sînt îngenunchiați lingă crucea pe care se află răstignită Libertatea (26 martie). Imensă fantasmă albă, mareșalul Ney, în care adversarii monarhiei din iulie vedeau un erou național, se prezintă înfășurat în giulgiu în fața clădirii în care fusese judecat el însuși, iar acum aveau să fie interogați cei acuzați de revoltă. Deasupra intrării el începe să scrie cu bastonul său de comandant: « *Palais des ass . . .* », ultimul cuvînt putînd fi « *assises* » sau « *assassins* » (7 mai). Apoi procesul: acuzatul pe care trei zbiri îl țin, în timp ce un altul pregătește securea spre a decapita un condamnat, este împins cu căluș la gură spre judecătorul ce i se adresează cu un zîmbet hidos: « *Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre* » (14 mai) [fig. 4]. O galerie de fapte senile în care nu mai trăiește decît oarba perversitate a instinctului, înfățișează pe *Judecătorii acuzaților din aprilie*. Primul din serie și cel mai impresionant este *Barbé-Marbois* [fig. 5.], figură austeră de inchizitor (28 mai). Un altul, contele *Mathieu Dumas* [fig. 6], cu partea superioară a figurii întunecată de un fel de cozoroc (simbol al obnubilării conștiinței), se apropie șovăitor de masa pe care îl așteaptă o colațiune (9 iulie). Ideea implicită a seriei este aceea că tînăra generație, reprezentată de răsculați, era dată pe mîinile unor bătrîni versatili și venali, trecuți prin mai multe regimuri și gata de orice compromis spre a-și păstra pozițiile. O găsim exprimată într-o scenă alegorică litografiată de Traviès, în care judecătorii, ghilotina, acuzații, moartea, plutesc într-o ireală ceață de griuri: « *Vieillards, votre heure est venue* », se adresează moartea judecătorilor. Aceștia răspund: « *Oh mort, laissez-nous le temps de guillotiner ces jeunes hommes* » (19 martie) ²⁷.

Unul dintre fruntașii partidului republican, Armand Carrel, elogia cu căldură campania condusă de Philipon: « *En inspirant les artistes qui l'entouraient [il] était devenu lui-même le plus ingénieux, le plus inépuisable, le plus lumineux propagateur d'idées qui ait encore agi sur aucun peuple en parlant aux yeux* » ²⁸. Vigoarea polemică a desenelor apărute în *La Caricature* provocase însă de 27 de ori confiscarea publicației, atrăgînd directorului ei răsunătoare procese de presă urmate în mai multe rînduri de arestări. Lui Daumier o caricatură indecentă a regelui în chip de Gargantua îi adusesese, în 1832, șase luni de închisoare. Înțelegem deci supărarea bravului abate Lhommée atunci cînd descoperi că tovarășul de învățătură al feciorilor lui Mihail Sturdza, încredințați prudenței și pedagogiei sale, primea turbulentă revistă. Lhommée, își va aminti mai tîrziu Kogălniceanu, « *m'aimait parce que je savais le grec et m'abhorrait parce que j'étais abonné à la Caricature (c'était avant les lois de septembre)* ». « *Que dira monsieur le sous-préfet quand il saura que je reçois dans ma maison cette abominable feuille* », protesta abatele, roșu de mînie ²⁹.

²⁵ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 44 (scris. din 21 octombrie/9 noiembrie 1834): « În Liunevil sînt acum trii polcuri de dragoni, care îi o prea frumoasă oaste, îmbrăcați în roșu, afară de frac, care îi ca a ulanilor rusăști, iar floarea postavlui ca a oștenilor moldovinești; pe cap au un coif de alamă strălucitoare, iară din virf spinzură pe spate o coadă de păr de cal. Această îmbrăcăminte are o privire foarte frumoasă ».

²⁶ Kogălniceanu ajunge la Lunéville la 30 septembrie

1834 (*ibid.*, p. 41, scris. din 1 octombrie 1834).

²⁷ Repr. în Wolfgang Balzer, *op. cit.*, pl. 122–123.

²⁸ Armand Carrel, în *Le National* (cit. în *Le Charivari*, IV, nr. 252 din 9 septembrie 1835).

²⁹ Schișă autobiografică în l. franceză, redactată de Kogălniceanu în 1846, pe cînd se afla la Paris. Cf. N. Cartojan, Mihail Kogălniceanu. *Activitatea literară* (*Analele Acad. Rom.*, S. III, Mem. ist., t. XI, 1942, p. 76–79).



Fig. 4. — H. Daumier, « Aveți cuvîntul, apărați-vă, sînteți liber ». Litografie. (*La Caricature*, 14 mai 1835. Delteil 116).

Legile menționate de Kogălniceanu în amintirile sale aveau să reintroducă în Franța, în septembrie 1835, cenzura presei extinsă și la domeniul imaginilor de orice fel. *La Caricature* trebui să-și înceteze apariția, iar desenatorilor li se interzisera subiectele politice. De acum înainte revista satirică franceză prin excelență va rămîne timp de mai multe decenii *Le Charivari*, editată de asemenea de Philippon, care va continua să publice litografiile lui Daumier și ale confrăților acestuia, cu teme limitate însă, ani îndelungați, la viața cotidiană. Pamfletului politic îi supraviețuia satira de moravuri. În ultimul număr din *La Caricature* (27 august 1835) o litografie de Daumier constituie epilogul luptei dintre artiști și guvern, care durase aproape cinci ani: morții revoluției din iulie privesc, ridicînd lespeda, triumful opresorilor.

Însă Kogălniceanu nu mai avu probabil prilejul de a vedea această ultimă planșă. La 10 august pornea spre Berlin³⁰, supunîndu-se hotărîrii lui Mihail Sturdza, care se grăbea să-și depărteze feciorii de incendiarul mediu francez. « Je dus donc quitter Lunéville — va povesti în continuare Kogălniceanu — je revis à Strasbourg le monument de Kléber, ce général si beau, si gracieux, si républicain, je repassai le pont de Kehl, je dis adieu à la France, sans avoir vu Paris, la ville enchantée qui dès l'âge de six ans, lorsque je balbutiais les fables de La Fontaine, était le mot cabalistique qui enfiévrant tout Jassy . . . »³¹.

Cultura îi apărea acum ca un instrument al libertății și al demnității umane și părăsind precauțiile în care-și învăluia adesea misivele trimise celor de acasă, ce puteau fi citite și

³⁰ Kogălniceanu pleacă din Lunéville la 10 august 1835
(*Scrisori*, ed. cit., p. 72).

³¹ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 55.



Fig. 5. — H. Daumier, *Barbé Marbois*. Litografie. (*La Caricature*, 28 mai 1835. Delteil 117).



Fig. 6. — H. Daumier, *Mathieu Dumas*. Litografie. (*La Caricature*, 9 iulie 1835. Delteil 122).

de alții, rosti nu o dată pînă la capăt adevărul: « Mais, vous me direz, à quoi me servira mon instruction? A quoi? D'abord l'instruction me tiendra lieu du monde; elle m'éloignera de la cabale, m'accoutumera à me contenter de peu, à être modeste dans mes goûts et à être libre au milieu des esclaves »³². Întors în trista Moldovă a lui Mihail Sturdza, avu de altfel prilejul să sufere rigorile unei cenzuri încă și mai aspre decît legile din septembrie. I se suprimară trei reviste (*Alăuta românească*, *Dacia literară*, *Propășirea*), i se suspendă cursul de istorie națională de la Academie, fu închis la Rîșca³³. După cum însuși mărturisește în amintirile la care ne-am mai referit, așteptă cu înfrigurare nu mai puțin de opt ani să revadă Franța, « voir danser la Grisi, admirer Rachel, prendre mes glaces chez Tortoni et dîner au Café de Paris »³⁴. Nu numai acestea erau, firește, rosturile ce-l chemau în Apus³⁵. În 1848, cînd Louis-Philippe, ținta atîtor atacuri ale presei liberale, blajinul Gargantua pentru care Daumier făcuse închisoare, în sfîrșit căzu, o scrisoare închipuită a regelui refugiat în Anglia către confratele său Mihail Sturdza, ce izbutea încă a se menține pe tron, apăru în Bucovina fraților Hurmuzachi³⁶. Textul, ce i-a fost atribuit lui Kogălniceanu³⁷, stabilește o grăitoare paralelă între acești doi exponenți ai reacțiunii europene, în spiritul campaniei duse, cu mai bine de un deceniu în urmă, de *La Caricature*:

« Deși mai înainte știam cîtă magnetică tragere de inimă și stimă se aflau în sufletul Măriei Tale către a mea persoană și ale ei însușiri — apoi după faptele-ți cele de pe urmă

³² M. Kogălniceanu, *Scrisori*, ed. cit., p. 166 (scris. din 2/14, noiembrie 1836).

³³ Vezi N. Cartoian, *Exilul lui M. Kogălniceanu la minăstirea Rîșca*, în *Convorbiri literare*, XLIX, 1915, p. 40–45.

³⁴ N. Cartoian, *M. Kogălniceanu. Activitatea literară*, p. 79.

³⁵ Vezi N. Cartoian, *M. Kogălniceanu la Paris în 1846, în Omagiu lui Mihail Dragomirescu*, București. 1928, p. 517–526.

³⁶ *Carte a fostului rege Ludvig Filip către încă fiindul*

domn Mihail Sturdza, în Bucovina, I, nr. 1–3 din 4 octombrie–22 decembrie 1848, pp. 2–3, 13–14 și 23. Retipărire în *Anul 1848 în Principatele române*, V, București, 1904, p. 16–20.

³⁷ De către N. Iorga, în *Istoria literaturii române în secolul al XIX-lea*, III, Vălenii-de-Munte, 1909, p. 20: « corosivul foileton împotriva lui Mihail Sturdza, bucată de literatură adevărată al cărei autor trebuie să fie Kogălniceanu însuși ». Vezi și Perpersicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București [1957], p. 54–59.



Fig. 7. — Anonim român, *Portretul lui Costache Conachi*. Litografie. (*Poezii. Alcătuiiri și tălmăciri*, 1856).

m-am dovedit încă mai cu temeiul că te-ai dat atîta la înțelegerea principiilor mele, încît cu a mea rușine mărturisesc Măriei Tale în fața lumii că cu mult m-ai întrecut întru toate [...]. Ce-mi pare însă mai rău, din toate acestea este că unuia dintre acei ce au stîrpit somnul Măriei Tale, i-am încălzit însuși eu, ca pe niște șerpi, la sînul fostei mele capitalie și fără voia mea ți-am amărit cu distrămății acei domneștile zile ».

Anul petrecut de acest neobișnuit adolescent nu departe de Nancy, unde se desfășoară cam în aceeași vreme povestea lui Lucien Leuwen³⁸, eroul stendhalian care prin luciditatea sa precoce și prin independența sa de spirit ni-l amintește întrucîtva, în acel Lunéville cu tineri ofițeri urmăriți pentru ideile lor liberale și cu bătrînul Lhommée ce ținea atît la opinia subprefectului, nu va fi rămas desigur lipsit de urmări pentru evoluția sa morală. Kogălniceanu va arăta cîndva cît de mult datora formația sa de gînditor politic lecțiilor profesorilor săi de la universitatea din Berlin, Ranke, Gans, Savigny³⁹. Este drept a aminti alături de ele, printre experiențele spirituale ce au modelat gîndirea acestui ctitor al României moderne, timpuria sa întîlnire cu una dintre paginile cele mai strălucite ale artei franceze din secolul al XIX-lea, desenul politic al lui Daumier.

Mai surprinzător decît la Kogălniceanu este fără îndoială interesul pentru caricaturistii francezi ai aceleiași epoci pe care-l manifesta bătrînul poet Costache Conachi. Din Paris, fiul din prima căsătorie al soției sale, Costache Negri, îi trimitea în 1840, o dată cu un daghereotip, « trii volumuri de caricaturi politice, șasă caricaturi asupra încungiurărilor orientale și o foaie de *Șarivari* de la iulie »⁴⁰. Nu putem preciza din nefericire care erau caricaturile politice expediate lui Conachi. Știm în schimb că în *Le Charivari* au apărut, în iulie 1840, nouă litografii de Daumier. Sînt planșe din seriile *Mœurs conjugales*, *Emotions parisiennes* și mai ales din *Proverbes et maximes*: un fotograf așteptînd ca aparatul de daghereotipie să înregistreze o vedere de pe malul Senei ilustrează proverbul *La Patience est la vertu des ânes* (2 iulie) [fig. 9]; un vagabond pe cîmp, în bătaia vîntului, adevărată pasăre călătoare rătăcită în anotimpul aspru, arată că *Un Homme sans asile est comme un oiseau sans nid* (10 iulie) [fig. 8]; o femeie ce oferă de mîncare unui cîine suit pe masă cu spatele la tovarășul stăpînei

³⁸ Tinărul Leuwen fusese îndepărtat din Școala politehnică « pour s'être allé promener mal à propos, un jour qu'il était consigné, ainsi que tous ses camarades: c'était à l'époque d'une des célèbres journées de juin, avril ou février 1832 ou 34 » (*Lucien Leuwen*, I, ed. Henry Debraye, Paris, 1927, p. 9; pasaj redactat în mai 1834 și revăzut la 2 octombrie 1835: cf. *Notes et éclaircissements*, p. 334). Îmbrățișînd, fără convingere, cariera armelor, ajunge în garnizoană la Nancy, în regimentul 27 de lăncieri. Aici un general venit în inspecție se interesează de ideile politice ale localnicilor. « De fichus républicains, des idéologues, quoi! », i se răspunde. « Le capitaine pourra vous dire qu'ils sont abonnés au *National*, au *Charivari*, à tous les mauvais journaux... » (*ibid.*, p. 49). În salonul unei elegante din Nancy se vorbește de tabăra militară din Lunéville. Lucien este plictisit de banalitatea conversației: « La bêtise des raison-

nements qu'il entendait faire sur le camp de Lunéville, d'où devait sortir évidemment la chute du roi, ne le piquait nullement... » (*ibid.*, III, p. 69). Simpatiile sale sînt însă, ca și ale lui Kogălniceanu, de partea liberalilor. Reproducem, în fig. 3, un tablou contemporan de E. Lami: *Halte de husards au camp de Lunéville* (ap. P. André Lemoisne, *Collection de M. Alexis Rouart*, în *Les Arts*, nr. 75, din martie 1908, p. 23).

³⁹ M. Kogălniceanu, *Desrobirea țiganilor, ștergerea privilegiilor boierești, emanciparea țăranilor*, în *Analele Acad. Rom.*, S. II, *Partea administr. și desb.*, XIII (1890–1891), p. 259.

⁴⁰ N. Iorga, *Contribuții la istoria mai nouă a literaturii românești. Ceva despre Costache Conachi*, în *Revista istorică*, VII, nr. 4–6, aprilie–iunie 1921, p. 103. Izvorul folosit de Iorga este o scrisoare a lui Costache Negri către Costache Conachi din 6/18 noiembrie 1840.



Un homme sans asile est comme un oiseau sans nid

Fig. 8. — H. Daumier, *Un om fără adăpost*. Litografie. (*Le Charivari*, 10 iulie 1840. Delteil 806).



La patience est la vertu des ânes.

Fig. 9. — H. Daumier, *Daghereotipist luînd vederi*. Litografie. (*Le Charivari*, 2 iulie 1840. Delteil 805).

lui, vrea să spună: *Qui aime Bertrand, aime aussi son chien* (22 iulie). Nu este desigur cel mai adînc, cel mai autentic Daumier, în acest comentariu melancolic pe teme date. Libertatea magistrală a desenului, vivacitatea și mlădierea griurilor, înnobilează însă fiecare pagină⁴¹. Sîntem îndreptățiți de altfel a bănuî că familiaritatea lui Conachi cu desenele lui Daumier și cu revista în care ele apăreau nu se va fi oprit aici. Fina sa cultură franceză, precum și spiritul său caustic sînt atestate de sugestivul portret pe care i-l schițează, cu prilejul unei călătorii din 1836, Saint-Marc Girardin. Întins pe divan în largile-i veșminte orientale și jucîndu-și între degete mătăniile, Conachi debita considerații mizantropice, spre pildă cu privire la moralitatea vieții de familie a boierimii moldovene. « N'avez-vous pas vu hier danser la mazurque? — se adresa poetul interlocutorului său. « Eh bien, nos mariages ressemblent un peu à la mazurque, où nos dames font un tour avec un cavalier et un tour avec un autre »⁴². Amatorii ieșeni din generația mai veche aveau de altfel la îndemînă astăzi atît de rarul *Musée de la caricature*, reproducînd exemple din toate epocile, publicație fundamentală pentru istoricul acestei arte⁴³.

⁴¹ Pentru litografiile publicate de Daumier în *Le Charivari* din iulie 1840 cf. Delteil 649 (5 iulie, *Mœurs conjugales*, 26); 714 (6 iulie, *Emotions parisiennes*, 30); 805 (2 iulie, *Proverbes et maximes*, 3); 806 (10 iulie, *idem*, 4); 807 (12 iulie, *idem*, 5); 808 (17 iulie, *idem*, 7); 809 (24 iulie, *idem*, 7); 811 (22 iulie, *idem*, 9); 812 (26 iulie, *idem*, 10).

⁴² Saint-Marc Girardin, în *Journal des Débats*, 1836. Text reluat în *Souvenirs de voyages et d'études*, I, Paris (1852), p. 286–287. Pentru cultura franceză a poetului, vezi Ch. Drouhet, *Logofătul Konaki și poezia franceză a epocii*, în

Viața românească, XXII, 1930, nr. 1–3, p. 25–32; I. M. Rașcu, *Alte opere din literatura română*, București, 1938, p. 7–34.

⁴³ Cf. lista librăriei F. Bell, din 27 mai/8 iunie 1837, în *Dosarele cenzurii din Moldova*. (B.A.R. Doc. MCXII, f. 327v.) Titlul întreg: E. Jaime, *Musée de la caricature, ou recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, pour servir de complément à toutes les collections de mémoires, calquées et gravées à l'eau-forte sur les épreuves originales du temps, d'après les manuscrits et gravures de la Biblio-*

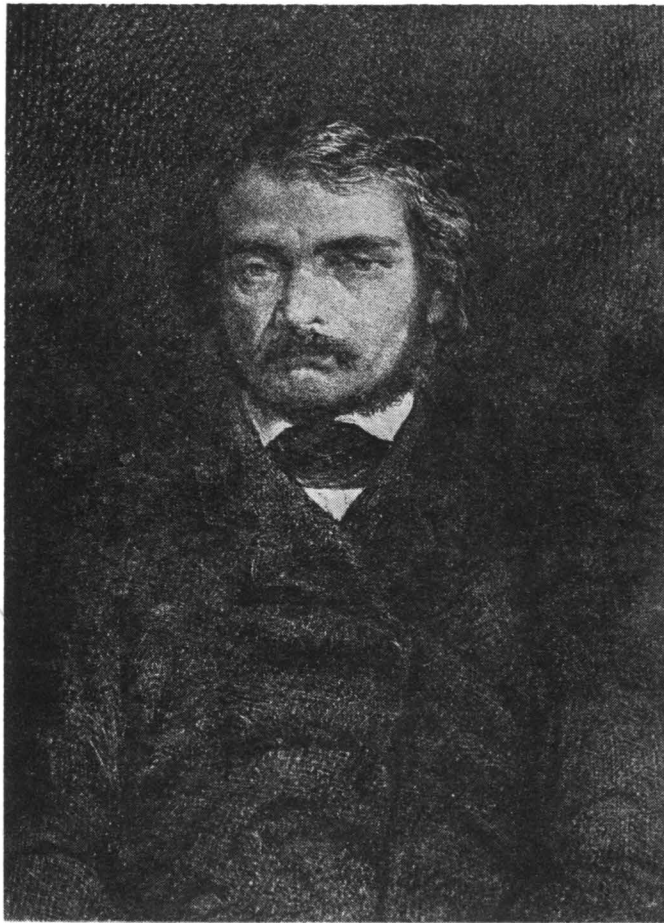


Fig. 10. — Célestin Nanteuil, *Portretul lui I. Eliade Rădulescu*. Litografie. Către 1852. (B.A.R., Cabinetul de Stampe. Donația Marcel Mihalovici).

ziarelor franceze « cele mai însemnate ». ⁴⁶ Ghica locuise un timp împreună cu Ion Negulici, frații Golești și N. Kretzulescu la o doamnă Ducolombier care ținea pensiune. Seara se adunau cu toții în grădina casei, răsfoind presa și discutând evenimentele zilei ⁴⁷. În fruntea listei, încredințată spre a fi adusă la București polcovnicului Ion Cîmpineanu, care urma a o împărtăși « soților » de aici, se aflau *Le National*, cunoscut pentru ideile sale republicane ⁴⁸, și *Le Charivari*. Învinuit de uneltire împotriva domnitorului Alexandru

La București *Le Charivari* și-a aflat cititori încă de la apariție, căci în biblioteca colegiului Sfântul Sava se găsea primul an al revistei (1832—1833), menționat în catalogul lui I. Genilie ⁴⁴. Ceva mai târziu, în 1838, întâlnim aceeași revistă printre foile periodice pe care-și propunea să le pună la dispoziția membrilor săi un club bucureștean cu « odăi hotărâte pentru jocul cărților și al bileartului » și altele « pentru conversații și ciubuc », « Cercul nobil de pămînteni și de streini ». Organizatorii cercului, printre care va fi fost și Eliade, ca unul ce i-a publicat în ziarul său statutele, erau conștienți de marea însemnătate a presei, formulind această idee în cuvinte solemne: « O putere nouă s-a arătat în lume . . . » ⁴⁵

În august 1839 cîțiva patrioți aflați la Paris, în frunte cu Ion Ghica, Alexandru G. Goleșcu și Dimitrie Brătianu, constituiau o « Societate pentru învățătura poporului român » care, socotind că înființarea unui « loc de cetirea foilor publice este unul din lucrurile cele mai dintîi pentru dobîndirea scoposului nostru », hotărî ca prin cotizațiile plătite lunar de membri să strîngă fondurile necesare trimeriei în țară a

thèque royale, du cabinet de M. Constant Leber et des différentes collections d'amateurs, Paris, Delloye, 1838. 2 vol. Publicația a apărut în 80 de fascicule, începînd din 1835• ceea ce explică prezența sa în lista din 1837. (Cf. Brivois, p. 295; Vicaire, V, col. 1210—1224). Curînd după apariție devenise de negăsit. Vezi în această privință mărturia lui Thackeray, care a petrecut la Paris o bună parte din anii 1836 și 1837: « A history of French caricature was published in Paris, two or three years back, illustrated by numerous copies of designs from the time of Henry III to our day. We can only speak of this work from memory, having been unable, in London, to procure the sight of a copy . . . » (*The Paris Sketch Book* (1840), in *Works*, Kensington Edition, XVII, New York, 1904, p. 221—222). Un exemplar complet din *Musée de la caricature*, la B.A.R., Cabinetul de Stampe, AG II 367.

⁴⁴ I. Genilie, *Biblioteca franceză, română, elenică etc. Catalog de cărțile [...]* care se află în *Biblioteca Colegiului*

Național, II, București, 1847, p. 164.

⁴⁵ Băgări de seamă asupra întemeierii Cercului nobil de pămînteni și de streini, în *Curierul românesc*, IX, nr. 11 din 29 decembrie 1838, p. 41—44.

⁴⁶ *Procesul verbal de constituire al Societății pentru învățătura poporului român* (20 august 1839), în *Anul 1848 în Principatele Române*, I, București, 1902, p. 11. Vezi și Ioan C. Filitti, *Domniile române sub Regulamentul Organic*, București, 1915, p. 108—109.

⁴⁷ Nicolae Kretzulescu, *Amintiri istorice*, București, 1940, p. 55—56. Vezi și D. Păcurariu, *Ion Ghica*, București, 1965, p. 36—37.

⁴⁸ Cf. *Physiologie de la Presse. Biographie des journalistes et des journaux de Paris et de la province*, Paris, Jules Laisné; Aubert, Lavigne, 1841, p. 29: « *Le National*. C'est le seul organe quotidien du radicalisme. Les lois de septembre lui interdisent de se déclarer ouvertement républicain; mais la tendance de ses idées n'est un secret pour personne ».

Dimitrie Ghica și a stărilor sociale din Țara Românească, Cîmpineanu fu însă arestat la frontieră, la 21 februarie 1840, și întemnițat la Mărgineni ⁴⁹.

Fără îndoială că revista întemeiată de Philipon nu mai aducea acum în chip deschis, nici prin textul nici prin desenele sale acerbul spirit polemic dinainte de aplicarea legilor din septembrie ⁵⁰. Prezența desenelor lui Daumier, fie și mărgininu-se la moravurile contemporane, oferea totuși cititorilor un puternic impuls în direcția satirei, dezvoltându-le înclinarea de a observa în spirit critic tipurile și împrejurările epocii. Principala serie publicată de Daumier în acești ani este cea consacrată lui Robert Macaire, întrupare a cinismului cu aparențe naive și a spiritului de speculă dezlănțuit sub monarhia din iulie. ⁵¹

Cel mai apt, poate, de a gusta arta lui Daumier era la București Eliade, polemist violent aducînd în pamflet o putere uneori genială de a proiecta plastic imaginea adversarilor săi, deformată de ură și dispreț. Eliade avea, cum observă cu pătrundere G. Călinescu, « vocația caricaturii » ⁵². În *Domnul Sarsailă autorul* ⁵³ el procedează asemenea desenatorilor francezi contemporani, construind un tip și definindu-l printr-o serie de situații caracteristice. Precum se știe, *Domnul Sarsailă* este constituit din trăsături pe care poetul le atribuia confrăților săi mai tineri Grigore Alexandrescu și Cezar Bolliac. Aceștia împrumută pe rînd grotescului personaj fie episoade biografice, fie note particulare, înlesnind recunoașterea. ⁵⁴ Dar Eliade simți, de astă dată cel puțin, nevoia de a-și vedea personajul întruchipat și în forme mai concrete. *Domnul Sarsailă* apărură astfel ilustrat cu 12 desene ce n-au reținut pînă acum atenția nici unui cercetător. Înruirea unora dintre aceste desene cu arta lui Daumier este totuși evidentă și ca atare ele merită a fi examinate mai îndeaproape. Dintre cele 12 ilustrații, patru reproduc vignete de Daumier, gravate în lemn, apărute în revistele *Le Charivari* și *La Mode* între 16 noiembrie 1838 și 6 mai 1839, ceea ce permite o datare mai precisă a scrierii ⁵⁵. Tipărit în *Curier de ambe-sexe*, periodul II, fără altă indicație cronologică decît anii 1838—1840, pamfletul lui Eliade n-a putut fi publicat decît începînd din a doua jumătate a lui 1839. Ordinea celor patru desene este următoarea :

⁴⁹ Cf. I. C. Filitti, *Turburări revoluționare în Țara Românească între anii 1840 și 1843*, în *Analele Acad. Rom.*, S. II, Mem. ist., t. XXXIV, 1912, p. 213. Raportul comisiei de anchetă pretindea că «... sfîrșitul acestei conspirații era [...] să răstoarne oblăduirea de astăzi, să desființeze cea de astăzi politicească organizație a țării, să înființeze îndată o vremenică oblăduire revoluționară supt numele de un director alcătuit de șease mădulari și un prezident; prin aceștia să întocmească o nouă constituție a țării, statornicită pă niște inchipuiri de pravile ce întocmise între dinșii, să formeze oștire revoluționară, să dăsfîințeze proprietatea și în sfîrșit să întocmească viitoarea oblăduire a țării într-o ocîrmuire republicană, dînd numire țării de noă romană » (*ibid.*, p. 281). Vezi și G. Zane, *Le Mouvement révolutionnaire de 1840, prélude de la révolution roumaine de 1848*, București, 1964.

⁵⁰ Pentru atitudinea revistei în acești ani vezi totuși Hippolyte Castille, *Les Journaux et les journalistes sous le règne de Louis-Philippe*, Paris, 1858, p. 47—48: « La principale de ces petites feuilles existe encore aujourd'hui; c'est le *Charivari*. Elle était rédigée par trois journalistes qu'on nommait les « Trois hommes d'État du *Charivari* ». MM. Altaroche, Albert Cler, Louis Huart, Taxile Delord, Laurent Jan [...] furent successivement employés à la rédaction de ces petits articles qui se lisaient beaucoup, surtout dans les départements. [...] Ils furent, comme des taons, attachés aux flancs des ministres de la monarchie constitutionnelle. Dans l'œuvre commune de la destruction, ils frappaient à coups d'épingle et leurs coups n'étaient pas les moins dangereux ».

⁵¹ Seria de litografii consacrată de Daumier lui Robert Macaire a apărut, sub titlul general *Caricaturana*, în *Le Charivari* între 20 august 1836 și 25 noiembrie 1838 (Delteil, 354—455). Asupra acestei serii vezi Thackeray, *op. cit.*, p. 227—248; Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris [1871], p. 119—135; Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 24—25.

⁵² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 173.

⁵³ Publicat în *Curierul de ambe-sexe*, II, p. 375—385, cum se va vedea, fie în a doua jumătate a anului 1839, fie în 1840.

⁵⁴ Vezi nota editorului, în I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, ed. D. Popovici, București, 1939, p. 613—614; Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, București, 1966, p. 91—93.

⁵⁵ Pentru vignetele lui Daumier gravate în lemn cf. E. Bouvy, *H. Daumier, l'œuvre gravée du maître*, 2 vol., Paris, 1933. Neavînd la îndemînă colecția revistei *Le Charivari* pe anii 1838—1839, putem doar presupune că mai toate celelalte ilustrații utilizate de Eliade provin din același izvor. În unele dintre ele, cu linia mai rigidă, întrezărim stilul lui Grandville (un tinăr subțire, cu cilindru și ochelari, p. 376; un personaj duelînd, p. 379), altele par a fi după Traviès, cum este aceea în care un bărbat minuscul se înfățișează unei femei cu trăsături grotești (p. 377). Imaginea lui Sarsailă cerșînd ingenunchiat de la prenumerați este copiată după un desen de Henry Monnier, gravat în lemn de Gérard. Cf. Champfleury, *Henry Monnier. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1879, p. 396: « *Mendiant (vers 1840)* » [vezi în articolul de față fig. 13 a și 13 b].



Fig. 11 a. — H. Daumier, *Personaj violent*. Gravură în lemn. (*Le Charivari*, 16 noiembrie 1838. Bouvy 190).



Fig. 11 b. — G. Venrich, «Nimeni nu poate să se mai apropie de inspirata dihanie». Litografie după Daumier. (*Curier de ambe-sexe*, 1839–1840).

[1] Sarsailă «clocindu-și» opera, p. 378, col. I. Cf. *Le Charivari*, 21 februarie și 16 august 1839 [Bouvy, 167].

[2] «Nimeni nu poate să se mai apropie de inspirata dihanie», p. 378, col. I. Cf. *Le Charivari*, 16 noiembrie 1838; *La Mode*, 16 februarie 1839 [Bouvy, 190].

[3] Sarsailă zburind la nemurire pe un cal de lemn, p. 378, col. II. Cf. *Le Charivari*, 7 martie 1839 [Bouvy, 183].

[4] Un personaj disprețuitor, p. 382, col. I. Cf. *La Mode*, 6 aprilie 1839, și *Le Charivari*, 6 mai 1839 [Bouvy, 209].

În revistele satirice ale vremii raportul dintre text și ilustrație nu era totdeauna același. Uneori ideea era propusă desenatorului, alteori opera acestuia ducea, oarecum de la sine, la compunerea unei legende⁵⁶. În cazul de față imaginile preexistau și textul lui Eliade le înscrie în structura pamfletului, cu schimbări de semnificație ce nu pot fi trecute cu vederea. Imaginile alese de poet, aproape toate de o violență extremă, sînt agravate în sens infamant. Un «observator de tipuri» desenat de Daumier este înjosit pînă la a-l înfățișa pe detestatul Sarsailă «clocindu-și» literalmente opera (p. 378, col. I). Modelul unui alt desen reprezintă doi bărbați dintre care unul aplică celuiilalt o lovitură de picior. Eliade reține numai pe agresor, lăsîndu-l cu piciorul ridicat să-și descarce furia în gol [fig. 11a — 11b], insinuare evidentă a unei stări de alienație (*ibid.*). Uimitoare hieroglifă a disprețului, un alt personaj, privind sarcastic la autorii în căutare de prenumerați [fig. 12a — 12b], nu ilustrează un moment narativ, ci urmează după formula introductivă «însă pe unde merg, astfel de răspunsuri primesc» (p. 382, col. I). Desenul lui Daumier devine de astă dată un vocabul integrat în limbajul satiric al lui Eliade.

Este de observat de asemenea că în timp ce vignetele lui Daumier sînt gravate în lemn, ilustrațiile din *Curierul de ambe-sexe* sînt litografiate. Această adaptare, aducînd, pe lângă scăderi notabile în ce privește calitatea expresiei, modificările inerente transpunerii într-o altă tehnică, n-a putut fi executată decît în atelierul lui G. Venrich, la care Eliade obișnuia să recurgă pentru lucrările litografice⁵⁷. Atunci cînd, în 1860, poetul retipări *Curierul de ambe-sexe*, ilustrațiile la *Domnul Sarsailă autorul* fură copiate după litografiile din prima

⁵⁶ Daumier nu dădea se pare prea mare importanță legendelor, lăsînd redactarea lor în seama unor publiciști din redacția revistei în care apăreau desenele sale. Uneori accepta să lucreze după «idei» sugerate de prieteni sau chiar de soția sa (Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 29–30). Cf. și mărturia lui Champfleury: «Daumier jette au hasard des silhouettes d'après lesquelles des gens d'esprit composent

des légendes» (*ibid.*, p. 88, nota 38).

⁵⁷ G. Venrich precizează, în legenda unei stampe rememorînd prin patru autoportrete etapele activității sale, că atelierul pe care-l înființase la București în 1829 s-a bucurat «de prima ocupațiune și îmbrățișare de către celebrul literat Ion Heliade Rădulescu, care era redactorul ziarului *Curierul românesc*» (B.A.R., Cabinetul de Stampe, inv. 356).



Fig. 12 a. — H. Daumier, *Personaj disprețuitor*. Gravură în lemn. (*Le Charivari*, 6 mai 1839. Bouvy 209).



Fig. 13 a. — Henry Monnier, *Cerșetor*. Gravură în lemn. Către 1840. (*Champfleury*, Henry Monnier, Paris, 1879).



Fig. 12 b. — G. Venrich, «*Însă pe unde nerg astfel de răspunsuri primesc*». Litografie după Daumier. (*Curier de ambe-sexe*, 1839—1840).



Fig. 13 b. — G. Venrich, *Sarsailă solicitând prenumerații*. Litografie după Henry Monnier. (*Curier de ambe-sexe*, 1839—1840).

ediție, de un destul de abil gravor în lemn⁵⁸. Desenele lui Daumier reveneau astfel la tehnica pentru care fuseseră concepute, cu toate alterările pe care le puteau aduce două interpretări succesive.

Răsfoind în vederea reeditării publicația sa, Eliade fu cuprins de un nou val de indignare, alimentat, mai ales în ceea ce-l privea pe Bolliac, de evenimentele la care ambii participaseră între timp, în curs de peste două decenii. Scrise dar o nouă diatribă, în continuarea celei vechi, rezumînd-o mai întîi pe aceasta din urmă prin evocarea imaginilor ce o ilustrau, printre care și trei dintre cele copiate după Daumier:

« Cititorii noștri și-aduc aminte de vechia lor cunoștință de pe la 1838, de Domnul Sarsailă autorul voiu să zic. . . Și-aduc aminte de D. Sarsailă cînd călare pe cîte un scaun de lemn sburînd ca de pe Pegas la nemurire . . . cînd clocind pe vîrfurile caselor și movilelor cîte un ou din care avea să iasă vreun bidiviu; atunci să-l fi văzut cineva, că nimeni nu se mai putea apropia de el »⁵⁹.

Eliade căuta instinctiv sprijinul imaginii care, prin rădăcinile sale psihice, mai adînci decît cele ale cuvîntului, putea conferi invectivei funcția unei adevărate execuții în efigie, nu numai în ochii contemporanilor, dar și în fața posterității⁶⁰. Pretenția sa de a fi creat în Domnul Sarsailă un personaj comic comparabil cu Don Quijote⁶¹ este iluzorie, căci ura sa neînduplecată nu deșteaptă rîsul. Caracterul elementar al satirei sale, substituit clocotind de patimă al acțiunii, este mai apropiat de străvechile descîntece menite a investi cu puteri vrăjitoarești imaginea, decît de libertatea interioară din care izvorăște comicul.

Atît G. Călinescu⁶² cît și Tudor Vianu⁶³ au remarcat energia imaginilor vizuale ce se întîlnesc uneori în pamfletele lui Eliade. Celui dintîi, unul dintre acestea îi amintește « multicolorele lui Hogarth și diformitățile lui Daumier ». Este vorba de un pasaj polemic din *Echilibrul între antiteze*, ce se deschide asupra unei lumi fantastice: « Indivizi cu ochi de vulpe, cu ghiare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momițe . . . »⁶⁴. Aici însă caricatura adoptă maniera lui Grandville din *Les Métamorphoses du jour ou les hommes à têtes de bêtes*⁶⁵ și mai ales din *Scènes de la vie privée et publique des animaux*⁶⁶. Iritația poetului se revarsă în imagini ce se succed năvalnic, acumulînd deformări apăsate pînă

⁵⁸ În a doua ediție a *Curierului de ambe-sexe*, II, 1860, p. 373–384. Aceste gravuri în lemn sînt cele reproduse în Ioan Eliade Rădulescu, *Scrieri literare*, ed. G. Baiculescu, Craiova, 1939, p. 106–116. O nouă reinterpretare, tot în lemn, avu loc cu prilejul unei alte ediții postume a aceluiași scrieri, în I. Eliade Rădulescu, *Satirele și fabulele*, Craiova, 1883, p. 78–95; sub această ultimă formă au trecut ilustrațiile lui Daumier în ediția D. Popovici, I, p. 246–253.

⁵⁹ I. E[liade] R[ădulescu], *Aproposito de D. Sarsailă*, în *Biblioteca portativă*, XV, *Diverse. Collectio de brebenei și viorele*, București, 1860, p. 27.

⁶⁰ Vezi Ernst Kris și E. H. Gombrich, *I principi della caricatura* [1937], în volumul celui dintîi: *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, trad. ital. de Elvio Fachinelli, Torino, 1967, p. 189–190 și 197–200. Cu toată argumentația desfășurată de Eliade spre a convinge pe cititor că prin « acest domn Sarsailă nu se înțelege nimini curat » (*Despre autori*, în *Curierul de ambe-sexe*, II, p. 370), direcția împunsăturilor sale nu a scăpat contemporanilor și, cum am văzut, nici istoriei literare. Zugrăvind această « iasmă », acest « autor impielit în Sarsailă » (*ibid.*, loc. cit.), el face totuși, spre a folosi propria sa formulă imprumutată din Marmontel (*Éléments de littérature*, IV, Paris, Verdière, 1825, p. 271–272), « satiră personală », îndeplinind astfel « funcția de executor, de carne-fice », aplicînd « fierul arzător » (*Satira*, în *Issachar sau laboratorul*, București, 1859–1869, p. 190–191; în *Opere*, ed. D. Popovici, II, București, 1943, p. 91; vezi și comentariul editorului de la p. 480–483).

⁶¹ I. E[liade] R[ădulescu], *Aproposito de D. Sarsailă*, p. 28; Eliade revine asupra acestei inchipuite apropieri

între pamfletul său și romanul lui Cervantes, într-o notă din *Curierul de ambe-sexe*, III, ed. a 2-a, 1862, p. 317–322.

⁶² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 145.

⁶³ Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1941, p. 27.

⁶⁴ I. Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteze*, ed. Petre V. Haneș, I, București, 1916, p. 79. Eliade reproduce articolul *Boieria. Ce a fost și ce este*, pe care-l publicase întîi în *Conservatorul*, II, 1857, nr. 3 și 4, p. 107–137.

⁶⁵ Paris, Bulla, 1829. Notiță semnată Ach. Comte și 73 pl. litografiate, colorate de mină. O retipărire, la Aubert, datează probabil din 1836; apoi desenele au fost gravate în lemn, pentru o ediție cu texte de mai mulți autori, publicată de Gustave Havard (Paris 1854). Reeditarea cărții a fost preluată, din 1868, de editura Garnier. Cf. Brivois, p. 180–183; Carteret, III, p. 282–285.

⁶⁶ Paris, Hetzel și Paulin, 1842, 2 vol., cu 100 vignete în text și 201 pl. în afara textului, gravate în lemn după desene de Grandville. Texte de Balzac, Jules Janin, Alfred de Musset, George Sand, Charles Nodier etc., precum și de editor, sub pseudonimul P. J. Stahl. Cartea a apărut în 100 de fascicule, între 20 noiembrie 1840 și 17 decembrie 1842. Cf. Brivois, p. 364–370; A. Parménie și C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*. P. J. Hetzel (Stahl), Paris, [1953], p. 19–26. Hetzel va mărturisi mai tîrziu într-o scrisoare că publicația sa din 1842 « se trouve être l'histoire de nos révolutions, avec la chute du gouvernement parlementaire, pour abus de discours, comme conclusion prophétique 15 ans avant le 2 décembre » (*ibid.*, p. 25).

la grotesc. Ciocoi «se cunosc de departe, după fizionomie, după port, după umblet, după gesturi». Ei se «rătoiesc» dansînd, își «bosîmflă» nările și buzele cînd fumează, se «încoardă și se înțeapă» în mers; intrînd în casa egalului sau a inferiorului, produc impresia că «ar avea două piepturi unul peste altul; nu-i vezi încă chipul și pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe ușă, căci nasul îi caută în sus»⁶⁷. Trufașul cocoșat Mayeux, personajul creat de Traviès și adesea prezent în *Le Charivari*, pare a retrăi în aceste rînduri⁶⁸.

Din aceeași vehementă familie de invective face parte și terificul portret pe care Eliade i-l zugrăvi lui Grigore Alexandrescu în poezia *Visul*⁶⁹:

Parcă era femeie... trăsuri amestecate
Se gîlcevea pe fața-i de nevoiaș bărbat;
Lungă, lungă, subțire și oase înșirate,
O sprintenă momie forma grozavu-i stat.

Ochii îi era negri ș-un foc în ei de sînge,
Subt ei un nas lung, groaznic umfla fatale nări;
Gura-i, un iad de largă, voia cochet a strînge;
Scălimb era-n fața-i, în trupu-i, în mișcări.

Galbenă și uscată fața-i cea lunguiată,
Pînă la urechi buza-i d-ocară-nveninată,
Un rumen de strigoaică în veci se-mprumuta.

Picioare de insectă ce foametea vestește,
În veci nesățioasă cu cîntea se hrănește
De la strein și rude, făr-a putea-o da.

Alexandrescu se arată uluit de această stranie metamorfoză:

...fințe nevinovate
Care de dînsul nici nu gîndesc
Cu vâpseli negre și-ntunecate
Încondeiete se pomenesc⁷⁰

⁶⁷ I. Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteze*, ed. cit., I, p. 79–80.

⁶⁸ Pentru Traviès și personajul său Mayeux vezi Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, p. 193–211.

⁶⁹ Culegere din scrierile lui I. Eliad de proză și poezie, București, în tipografia lui Eliad, 1836, p. 84–85; I. Heliade Rădulescu, *Opere*, ed. Vladimir Drimba, cu un studiu introductiv de Al. Piru, I, București, 1967, p. 43. O exegeză a întregului poem (în care sonetul citat poartă numărul XIII) a dat Eliade, în *Gazeta Teatrului Național*, I, nr. 4, din 4 mai 1836, p. 38–43: «Serafîmul și Heruvîmul» și «Visul» (în *Opere*, ed. D. Popovici, II, p. 13–18). Căutînd a atenua caracterul personal al compunerii, poetul arată cum, ivit în viața sa sub o înfățișare prietenoasă, «heruvîmul» încetează a mai fi înger, devine o intrupare a muștrării de cuget, «e o groază, e pirișul păcătoșului, e Satan însuși». Sonetul XIII i se pare partea cea mai izbită: «Poate că nimic nu este descris cu atîta putere și adevăr ca iasma aceasta; poate că Serafîmul și Heruvîmul sînt încă departe de a fi zugrăviți după cea adevărată a lor ființă, în vreme ce această iasmă este arătată cu adevăr și vioiciune». Cf. și G. Călinescu, *Mici jocuri de istorie literară. Interpretarea unui vis*, în *Revista Fundațiilor regale*, VII, nr. 8, august 1940, p. 397–403 (analiza substratului autobiografic al poemului); D. Popovici, în *Opere*, II, p. 442–444 (răspunzînd polemic la observațiile lui G. Călinescu, care s-ar mulțumi cu un «Heliade nud, între pijama și scufia de noapte», raportează poemul la tema «viața este via»).

⁷⁰ Satira poetului Grig. Alexandrescu contra lui Eliade, în C. D. Aricescu, *Satire politice ce au circulat în public între anii 1840–1866*, București, 1884, p. 28 (în Grigore Alexandrescu, *Opere*, ed. I. Fischer, I, București, 1957, p. 361–366; vezi *ibid.*, p. 562–563, nota editorului care datează aceste versuri din anii 1836–1837). Replicînd «bietului Apollon de la Obor», Alexandrescu îi schițează la rîndu-i caricatura, nu fără dibăcie, în cîteva linii, ca pe unul din acei homunculi cu capete uriașe, merîu reluați de caricaturistii francezi ai vremii:

O iasmă mică, un nas de pică
Văpseli multe nu voi să stric.

Om de spirit, nu-și făcea însă iluzii nici cu privire la propria sa înfățișare. În fabula *Zugravul și portretul* (*Românul*, V, nr. din 30 martie 1861; în *Opere*, ed. cit., p. 324–325; vezi și nota editorului de la p. 536, care situează data compunerii înainte de 1860), avea să întîmpine cu amabilă ironie o efigie a sa, se pare cea desenată de C. I. Stăncescu (repr. în Gr. Alexandrescu, *Poezii [și] proză*, ed. Victoria Ghiacioiu, Craiova [1944], p. 531):

Ești negru te voi face alb, ești slab, te îngraș bine
Numai vezi de portret departe a te ține.

O evocare a lui Grigore Alexandrescu adolescent ne-a lăsat Ion Ghica: «înfășurat într-un surtuc cafeniu, oacheș, foarte oacheș, părul negru, sprîncenele groase îmbinate, ochii căprii și scînteietori» (*Scrieri către V. Alecsandri*, ed. C. I. Bondescu și D. Mărcăneanu, București, 1940, p. 476).



Fig. 14. — Louis Breton, *Apariție nocturnă*. Gravură în lemn după Salvator Rosa. (J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 1863).

rrier a des yeux brillants comme des lanternes de voiture et s'élance avec la même rapidité [. . .] car il a des jambes d'une longueur démesurée, fines comme des raies de papier à musique

⁷¹ J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, ed. a 6-a, Paris, Plon, 1863, p. 213. Ilustrația gravată după un desen de Louis Breton imprumută, desigur prin intermediul unei gravuri, imaginea diavolului din *Tentația sfântului Anton* de Salvator Rosa (San Remo, Pinacoteca Rambaldi di Colverodi; repr. in Marcel Brion, *Art fantastique*, Paris, 1961, p. 117).

⁷² Erster Teil, v. 1516–1517 (trad. Lucian Blaga, 1955, p. 90); Zweiter Teil, II, v. 6592–6615). În *Smarra ou les démons de la nuit*, de Charles Nodier [1821], eroul povestirii vede în vis, în cortegiul vrăjitoarelor tesaliene, « des Aspioles », insecte « qui ont le corps si frêle, si élané, surmonté d'une tête difforme, mais riante, et qui se balancent sur les ossements de leurs jambes vides et grêles, semblables à un chaume stérile agité par le vent » iar în urma acestora « des Psylles qui sucent un venin cruel, et qui, avides de poisons, dansent en rond en poussant des sifflements aigus pour éveiller les serpents » (Contes, ed. P.-G. Castex, Paris [1961], p. 67). Nodier se gindea la așa numiții Psylli, vracii libieni experți în tămăduirea mușcăturilor de șarpe (Plinius, *Hist. Nat.*, XXXVIII, 30). Castex arată într-o notă la textul lui Nodier că Victor Hugo și-a amintit de acest pasaj în *La Ronde du Sabbat* [1825]; *Odes et Ballades* [1828], ed. Nelson, Paris, f.a., p. 371):

Goules dont la lèvre
Jamais ne se sèvre
Du sang noir des morts!
Psylles aux corps grêles,
Aspiolles frêles. . .

Cf. și E. M. Schenck, *La part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo*, Paris, 1914, p. 73 (cit. în Max Millner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, I, Paris, 1961, p. 410, nota 19). Prin « Psylles aux corps grêles » Hugo înțelege însă mai degrabă niște insecte. Există într-adevăr un gen de hemiptere, din familia afidienilor, purtând acest nume, omonimie ce i-a sugerat poetului asemuirea vracilor africani cu un soi de gize diabolice. Printr-un proces analog Goethe a inventat o varietate de fluturi ce-și iau zborul din blana scuturată de Mefistofel (Zweiter Teil, după v. 6591): « Zikaden, Käfer und Farfarellen fahren heraus ». În *Infernul* lui Dante (XXI, 123), Malacoda, căpetenia diavolilor din a cincea bolgie, numește, printre subalternii săi, pe Farfarello, care prin asimilare cu « farfaletta » sau « farfallina » (ital.: fluture minuscul) a dat pe inexistenții Farfarellen ai lui Goethe (cf. Georg Wittkowski, *Goethes Faust*, II, *Kommentar und Erläuterungen*, Leipzig, 1919, p. 309). Oscilația între demon și insectă apare aici într-o formă tipică. Vezi

Văzut de Eliade, « grozavu-stat » este un hibrid diabolic schimbându-și mereu aspectul. O veche imagine a diavolului, cu atribute aparținând mai multor specii, trup deșirat de femeie, craniu de cal, aripi scheletice, reluată, după Salvator Rosa, într-un desen de Louis Breton din *Dictionarul infernal* al lui Collin de Plancy [fig. 14]⁷¹, se apropie destul de mult de arătarea zugrăvită de Eliade. Dar aceasta alunecă îndată spre formele fragile ale insectei, făptură vorace, brusc încăpută sub lentila ce o mărește monstruos. Insectele sînt, se știe, creaturi ale lui Mefistofel,

Al șobolanilor și al șoarecilor domn,
Stăpînul muștelor, al broaștelor și păduchilor,

jovialul patron al acestei lumi gata să dispară printre hîrburi și terfe-loage în cabinetul gotic al lui Faust⁷². O gînganie căreia Balzac îi consacră cîteva rînduri într-o povestire scrisă pentru scenele ilustrate de Grandville, misocampul, este alcătuită printr-o asociere inedită de forme, « espèce d'ogre » înveterîndu-și cu cinism funcția vitală: « Ce féroce guer-

et d'une agilité sans exemple. Son estomac, transparent comme un bocal, digère en même temps qu'il mange »⁷³. Elementele portretului eliadesc, desprinse din fondul obștesc al demonologiei (ochi întunecoși, bătînd în roșu sîngeriu, gură peste măsură de mare, « un iad », picioare lungi, instabilitate proteică a sexului și a speciei, înfățișare spectrală, porniri malefice) țin însă de universul organic, în timp ce în fința născocită de Balzac intră, ca într-un personaj al lui Bosch sau al lui Bracelli, obiecte neînsuflețite. Altminteri misocampul are ținută marțială, amintește de « spaniolii lui Cortez debarcînd în Mexic ». Desenată de Grandville, himerica vietate cu pelerină și spadă, nu lipsită de o anume grație bizară, în gustul lui Callot, își regăsește natura animală [fig. 15]⁷⁴. În esență, deși proiectată pe un vag fond simbolic, ea rămîne însă gratuită, spre deosebire de « sprintena momîie » ce turbura somnul lui Eliade, agresivă pe teren etic, hrînindu-se cu « cîstea » celor din jur.

Eliade era pe deplin conștient de înrudirea dintre pamfletele sale și procedeele desenului satiric, precum ne dovedește un interesant articol, *Cele din năuntru judecate dupe cele din afară*, adaptat, desigur de el, după un original francez, și mărturisind prin conținut și chiar prin titlu o certă filiație din Lavater⁷⁵:

« Nu vă speriați cititori, pentru că n-am de gînd să vă fac o desertație asupra artei fisiognomice, cugetul meu e curat să vă arăt cîteva semne dupe care caricaturistii au nărav să lucreze ». Urmează o seamă de observații privind comportamentul oamenilor pe stradă, modul de a saluta, pălăria, părul, barba, cravata, mănușile, bastonul, încălțămîntea, un adevărat repertoriu de motive caricaturale. « Omul ce merge creș, clipește din ochi, ține nasul înainte și fițuiește umerii » este astfel « flecar, înțepat, gata pe gîlceavă și iscoditor ». Venind vorba despre pălărie, care « dupe forma și dupe chipul cum e purtată înlesnește mult spre studiul inimii și duhului », Eliade găsește prilejul uneia dintre tipicele sale intervenții: « Cel care are o pălărie ascuțită, cu marginile late, cu cordele late, într-un cuvînt cel care poartă o pălărie ca nimeni, acela este un duh smintit, schimonosit, ș-apoi și pretențios, un fel de Sarsailă ». Un desen de Gavarni [fig. 16] ne aduce înainte o astfel de pălărie, asemănătoare cu cele purtate de briganzii lui Bartolomeo Pinelli⁷⁶. Era o pălărie de boem, dar și

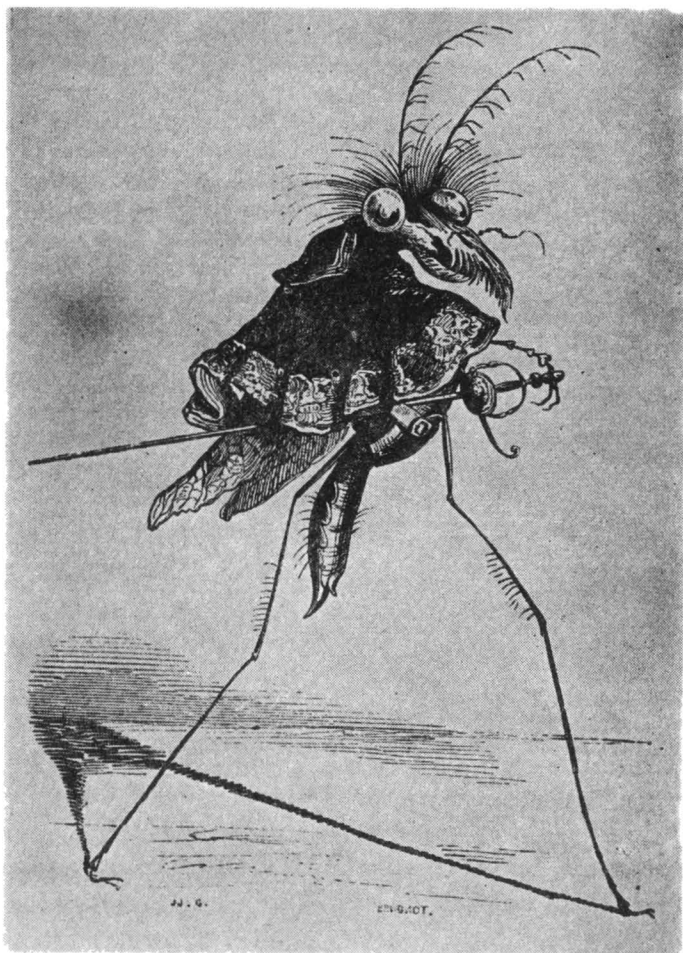


Fig. 15. — Grandville, *Misocampul*. Gravură în lemn. (*Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 1842).

și art. *Belzébuth* (= seigneur des mouches) in J. Collin de Plancy, ed. cit., p. 89, cu un desen de Louis Breton reprezentîndu-l pe acest principe al demonilor în ipostaza sa de insectă. În demonologia populară românească diavolul ia cele mai variate înfățișări putîndu-se prefăce și în « fel de fel de insecte » (cf. Ion Mușlea și Ovidiu Birlea, *Tipologia folclorului*. Din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hașdeu, București, 1970, p. 163–165).

⁷³ Balzac, *Les Amours de deux bêtes*, in *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, ed. cit., II, p. 268.

⁷⁴ Desenul lui Grandville, *ibid.*, II, p. 268/269.

⁷⁵ *Curierul românesc*, XII, nr. 4–7, din 18 ianuarie–6 februarie 1841, p. 16–28.

⁷⁶ În *Le Magasin pittoresque*, XVII, 1850, p. 385–386, reproducerea însoțită de comentarii a unui tablou de Thomas Uwins, *Le Chapeau de brigand*, reprezentînd o fetiță ce încearcă, în atelierul unui pictor, o astfel de pălărie: «...ce que fait l'originalité de cette peinture, et que sa couleur exprime vivement, c'est l'opposition de tant d'ingénuité, de grâce et de bonne foi enfantine, avec les idées et les souvenirs que réveille ce chapeau grossier et farouche ».



Fig. 16. — Gavarni « O pălărie ascuțită, cu marginile late... » Gravură în lemn. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841).



Fig. 17. — Gavarni, Bărbat încercând o pălărie înaltă. Gravură în lemn. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841).

de carbonaro, de « căuzaș », în contrast evident cu elegantul cilindru de rigoare pe atunci [fig. 17]⁷⁷, mărturisind un neconformism antipatic lui Eliade, partizan al unui « just-milieu » ce va căpăta cu timpul nuanțe tot mai conservatoare.

În discordiile ce l-au separat adesea de contemporanii săi, sfârșind prin a-l izola aproape cu totul, el iscodise pentru mișcarea inițiată sub patronajul moral al lui Ion Cîmpineanu, numele de « societate rodiniană ». În imaginația sa aprinsă de o regretabilă ostilitate, Ion Ghica, pe care-l socotea eminența cenușie a asociației, era asemuit cu Rodin, primejdiosul agent al iezuiților din romanul *Le Juif errant* de Eugène Sue⁷⁸. Aptitudinile de diplomat vădite de Ghica de-a lungul carierei sale erau astfel răstălmăcite spre a corespunde tacticii preconizate de eroul lui Sue: « ... une lutte d'hommes fins, habiles, opiniâtres, voyant dans l'ombre, où ils marchent toujours... »⁷⁹. Încă și mai puțin măgulitoare era firește aluzia implicită la portretul fizic al respingătorului personaj, familiar atunci nenumăraților lectori ai romancierului francez:

« La figure cadavéreuse de M. Rodin, ses lèvres presque invisibles, ses petits yeux de reptile à demi voilés par sa flasque paupière supérieure, ses vêtements presque sordides

⁷⁷ Două ilustrații de Gavarni din *Physiologie du Provincial à Paris* [1841] (pentru care vezi mai departe, Anexa I, 23), înfățișează, cu pălăria-i caracteristică, amintind-o îndeaproape pe cea descrisă de Eliade, un boem client al unui restaurant « à trente-deux sous » (p. 53) și, în contrast cu aceasta, pe eroul povestirii, care, « pour que rien ne manque à sa toilette [...] va se coiffer du chapeau le plus nouveau possible » (p. 50), un sclipitor și înalt cilindru. Printre tinerii romantici pălăria cea mai răspândită era « le feutre pointu ou plat, aux bords rabattus ou relevés mais toujours larges », aruncind o umbră misterioasă asupra frunții (Louis Maigrón, *Le Romantisme et la mode*, Paris, 1911, p. 86). Erau « pălării à la Rubens, à la Van Dyck, à la Rembrandt, à la Velasquez ». Un « feutre à retroussis sur le côté et pointu par

le haut [...] distinguait tout de suite un artiste ou un poète d'un bourgeois », manifestind totodată « les opinions littéraires et politiques de son propriétaire », scrie Chalmel, în *Souvenirs d'un hugolâtre* (ap. Louis Maigrón, *op. cit.*, p. 87). Pălăria înaltă, « ce tuyau misérable », suferi ea însăși modificări menite a-i corecta « la cylindrique laideur », deveni cenușie și păroasă, galbenă, violetă (Louis Maigrón, *op. cit.*, p. 88).

⁷⁸ Cf. Ioan C. Filitti, *Domniile române sub regulamentul organic*, p. 148. Vezi și E. Lovinescu, Grigore Alexandrescu [ed. a 3-a], București, 1928, p. 30–31.

⁷⁹ Eugène Sue, *Le Juif errant*. Edition illustrée par Gavarni, II, Paris, Paulin, 1845, p. 295.

lui donnaient une physionomie peu engageante; pourtant cet homme, lorsqu'il le fallait, savait, avec un art diabolique, affecter tant de bonhomie, tant de sincérité, sa parole devenait si affectueuse, si subtilement pénétrante, que peu à peu l'impression désagréable, répugnante, que son aspect inspirait d'abord, s'effaçait, et presque toujours il finissait par enlacer invisiblement sa dupe ou sa victime dans les plis tortueux de sa faconde aussi souple que mielleuse et perfide »⁸⁰. Gavarni, care a ilustrat în 1845 romanul lui Sue, ne vine și de astă dată în ajutor, arătându-ne cum și-l puteam imagina contemporanii pe diabolicul Rodin: pleșuv, uscat, sordid, meditănd planuri tenebroase [fig. 18]⁸¹.

Un nou prilej de a contempla îndelung desene de Daumier i-l oferi lui Eliade în 1845 traducerea și adaptarea unei mici scrieri intitulate *Physiologie du Poète*, semnată cu pseudonimul Sylvius de Edmond Texier [fig. 19]⁸². Vignete de Daumier constituie în cea mai mare parte ilustrația volumului⁸³, care, în ciuda asigurărilor glumețe date de autor, de a nu fi avut în vedere pe nici unul dintre poeții contemporani, conține, în text ca și în imaginile ce-l împodobesc, aluzii destul de evidente la câțiva dintre aceștia. Poetul lamartinian, în halat și scufie de noapte, amintește prin profilul său uscățiv pe ilustrul amant al Elvirei⁸⁴, un « poet-turist », privind rezemat de o coloană un cîmp acoperit de ruine vizează pe Chateaubriand⁸⁵. Mai malițioasă este caricatura lui Victor Hugo, în chip de « poet olimpian » nou născut, cu un nimb de raze în jurul capului [fig. 20]⁸⁶. Daumier parodiază aici versurile în care Hugo cîntase evenimentul nașterii sale (*Ce siècle avait deux ans...*), zugrăvinduse astfel :



Fig. 18. — Gavarni, Rodin. Gravură în lemn. (Eugène Sue, *Le Juif errant*, 1845).

⁸⁰ Ibid., I, p. 172.

⁸¹ Ibid., II, p. 190–191. Cf. și Paul-André Lemoisne, *Gavarni peintre et lithographe*, I, Paris, 1924, p. 180: « Le grand attrait de cette illustration de Gavarni, c'est qu'elle est, d'un bout à l'autre, le commentaire vécu du texte; ses personnages sont si vivants qu'ils vous poursuivent, et bien des lecteurs ne peuvent se représenter le roman d'Eugène Sue que d'après la vision du dessinateur ».

⁸² *Fiziologia poetului*, în *Curierul românesc*, XVII, nr. 46–50 din 18 iunie–9 iulie, p. 180–200; nr. 52 din 16 iulie, p. 206–207 și nr. 54–58 din 27 iulie–13 august 1845, p. 215–232. Cu numeroase modificări textul a fost reprodus apoi în *Biblioteca portativă*, V, *Poesii inedite*, București, 1860, p. 221–274. Cităm această ultimă versiune după *Fiziologia poetului*, în *Opere*, ed. D. Popovici, I, p. 464–488.

Titlul întreg al izvorului francez: *Physiologie du Poète*, par Sylvius. Illustrations de Daumier. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne; 1842 (124 p.). Pentru identificarea pseudonimului Sylvius [= Edmond Texier] cf. Edmond Texier, *Histoire des journaux, biographie des journalistes*, Paris, 1850, p. 235 (ap. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, 1935, p. 116). Vezi mai departe Anexa II.

⁸³ Volumul lui Sylvius este ilustrat cu 43 vignete în text, gravate după desene de Daumier de Birouste și Verdeil. Ornamentele unor inițiale sint desenate de H. Emy. Pentru desenele lui Daumier cf. Bouvy, 459–501.

⁸⁴ Sylvius, *Physiologie du Poète*, p. 32.

⁸⁵ Ibid., p. 54.

⁸⁶ Ibid., p. 1. Pentru posibilitățile pe care le ofereau unui caricaturist trăsăturile lui Hugo vezi și bustul-sarjă al poe-

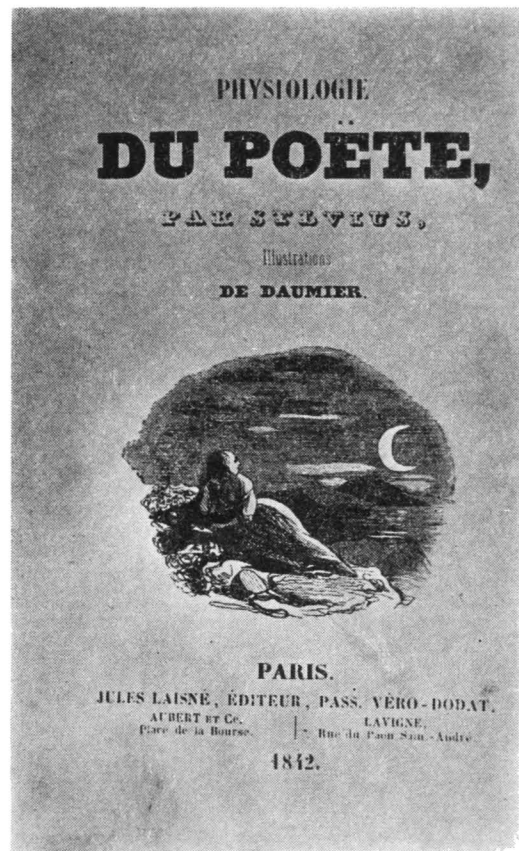


Fig. 19. — Sylvius [Edmond Texier], *Physiologie du Poète*, 1842. Pagina de titlu.

tarea scriitorului român: « Mai vine apoi și poetul de romane, care nu poate nicidecum fără diblă, sau alt instrument; el nu ți-ar face un vers care să rămâie necîntat cel puțin în camera sa cînd îl scrie inspirat cu ochii în grindă... »⁹¹. Chitara, privirea îndreptată în sus, fuseseră adăugate de ilustrator. Pentru a sugera natura de epicureu indolent ce se ascunde în « poetul urlător » Daumier găsește o imagine neprevăzută, un dandy blazat pilindu-și o unghie [fig. 23]⁹². Eliade o introduce în adaptarea sa, « în casă își curăță unghiile cu o pilă delicată, stînd pe cugete galante într-o poziție din cele mai trîndave »⁹³, continuînd apoi după textul lui Sylvius: « iar afară nu se arată decît cu mînia în ochi, cu injuria în gură și cu flagelul în mînă ». Descrierea poetului « de salon » datorează și ea cîteva note uneia dintre ilustrații [fig. 22]⁹⁴. De aici a luat Eliade detalii vestimentare ca « fovezele fracului » și « laibărul » și mai ales gestul demonic al mîinii care își « înfige » și își « încolăcește de minune degetele în păr »⁹⁵. Sylvius spusese doar « rajuste ses cheveux »⁹⁶.

III

Fiziologia Poetului aparținea unui gen literar ce a cunoscut o răspîndire rapidă în literatura română a acestor ani. Costache Negruzzi scrisese *Fiziologia provincialului*⁹⁷, pe

Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix
Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère⁸⁷.

Eliade traduce aruncînd cîte o privire desenelor și amestecînd în text, pe lîngă considerații proprii, mai abundente și mai tumultuoase cînd tipul înfățișat se apropie de vreunul dintre inamicii săi, descrieri sau mențiuni ale ilustrațiilor lui Daumier. Iată-l deci pe Hugo, « un fel de Mesia al poeziei, pe care încă din fașă, din leagăn [Sylvius] îl arată cu o căpățînă mare, cu niște picioare ca fusele și din care zboară semne și minuni, după expresia poetului nostru Țichindeal »⁸⁸. Curios este însă că deși ilustrațiile lui Daumier l-au interesat, fiind anunțate de altfel și pe pagina de titlu a publicației originale, Eliade nu se referă în nici un fel la autorul lor. Din text pare chiar a rezulta că scriitorul român atribuia lui Sylvius, în ce privește intenția cel puțin, caricatura poetului olimpien.

Silueta poetului umanitar, pășind grav în redingota-i neagră [fig. 21], este amintită de asemenea de Eliade: « *Fiziologia poetului* ce avem în mînă, fiind o ediție ilustrată, coprinde și portretul întreg al poetului umanitar »⁸⁹. Descrierea aceluiași ins este tradusă totuși după textul francez: « pălărie cu margini late, cravată neagră, vestmînt negru, pantaloni negri »⁹⁰. În ilustrațiile sale Daumier dezvoltă uneori indicațiile textului, împrumutînd personajelor gesturi și atitudini ce trec pe nesimțite și în adap-

tului, de Dantan, litografiat de Lependry, în *Le Charivari*, IV, nr. 278 din 5 octombrie 1835. Datorită atitudinii sale politice din timpul domniei lui Louis-Philippe, Hugo nu era privit cu simpatie de Daumier (cf. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 81).

⁸⁷ *Les Feuilles d'automne* [1831], ed. Nelson, p. 21.

⁸⁸ *Fiziologia poetului*, în *Opere*, I, ed. D. Popovici, p. 478.

⁸⁹ *Ibid.*, loc. cit.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 475.

⁹¹ *Ibid.*, p. 482; ilustrația lui Daumier în Sylvius, *op.*

cit., p. 113.

⁹² Sylvius, *op. cit.*, p. 105.

⁹³ *Fiziologia poetului*, p. 469; textul lui Sylvius, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁴ Sylvius, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁵ *Fiziologia poetului*, p. 481.

⁹⁶ Sylvius, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁷ Carl Nerville [— Costache Negruzzi], *Fiziologia provincialului*, în *Albina românească*, XI, nr. 25 din 28 martie 1840, p. 97—99.

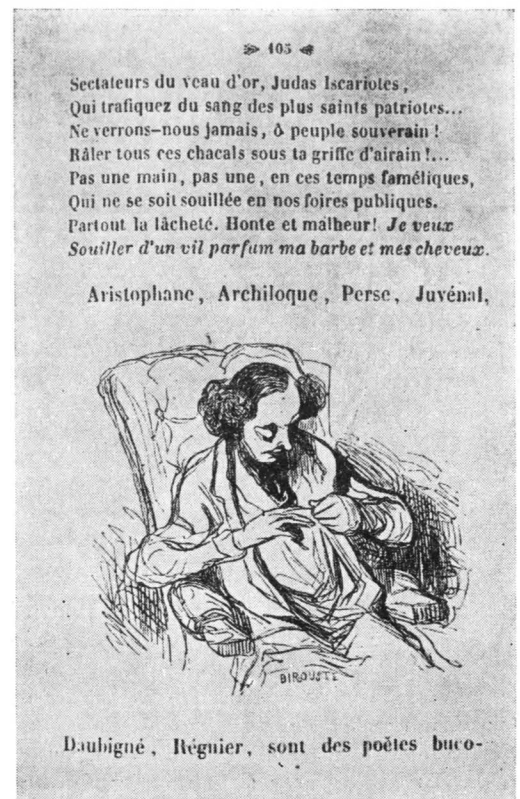
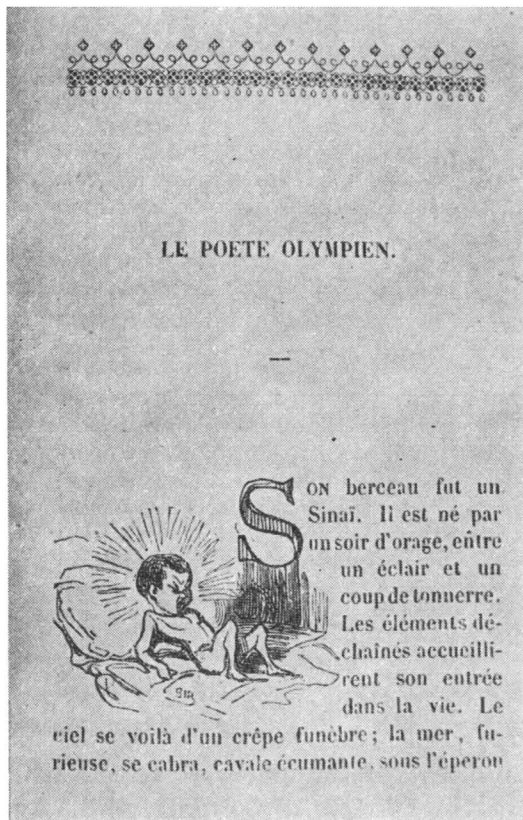


Fig. 20. — H. Daumier, *Poetul olimpien*; fig. 21. — H. Daumier, *Poetul umanitar*; fig. 22. — *Poetul de salon*; fig. 23. — H. Daumier, *Poetul urlător*. Gravuri în lemn. (Sylvius, *Physiologie du Poète*, 1842).

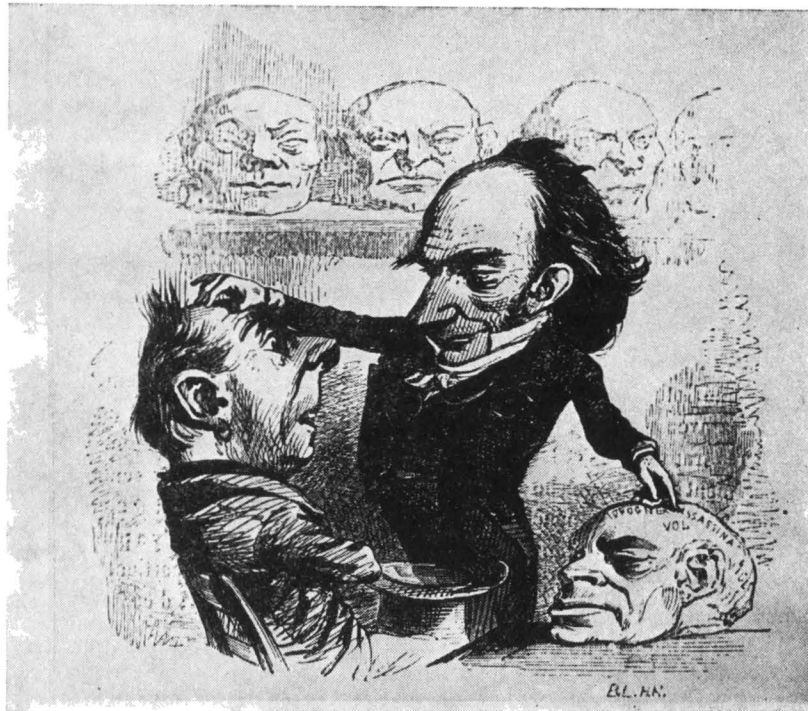


Fig. 24. — Grandville, *Un frenolog*. Gravură în lemn. (L. Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 1846).

care Kogălniceanu o completă printr-o *Fiziologie a provincialului la Iași*⁹⁸. O lungă serie de asemenea compuneri apăru acum, multe rămase anonime, în foile din București și Iași ca și în cele ardelene⁹⁹. Modelele literare ale acestor scrieri veneau din Franța¹⁰⁰. Termenul însuși de « fiziologie », denumind genul nou atunci al schițelor satirice dedicate unor tipuri sau moravuri contemporane, cu aplicarea fantezistă a metodei științelor biologice, evocă o întreagă epocă de viață pariziană, ce se răsfinge deopotrivă în discuțiile savanților, în gluma ușoară a bulevardelor, în improvizările jurnaliștilor și în ilustrațiile publicațiilor humoristice.

În primele decenii ale secolului, școala medicală franceză înregistrase mari progrese¹⁰¹. Elocventa pledoarie a lui Cabanis în favoarea interpretării fenomenelor psihice în funcție de determinantele fizice ale organismului¹⁰², lucidele investigații ale lui Bichat, creaseră un puternic curent ostil teoriilor vitaliste, ce făceau din viața sufletească o entitate independentă, înfățișată din perspective metafizice. Perioada cea mai acută a acestor dezbateri se situează în anii Restaurației și, cum s-a observat, ele devin acum încă și mai violente datorită înrudirii lor cu principalele ideologii ce se înfruntau în viața publică. Vitalismul era doctrina legitimiștilor, în timp ce adepții concepției fiziologice aparțineau opoziției liberale¹⁰³.

Fiziologia sistemului nervos, modalitățile sale de manifestare și de reacție, ocupă un loc capital în aceste discuții, pentru care terenul era pregătit nu numai de psihologia

⁹⁸ Vezi mai departe, p. 277—279 și notele 143—145.

⁹⁹ Rareori menționat de istoricii literaturii române, capitolul fiziologiilor publicate sub felurite titluri în presa noastră, mai ales în deceniul 1840—1850, în genere traduceri sau adaptări, ar merita desigur investigații mai amănunțite, ce nu-și au însă locul aici. Trimitem dar pe cititor la lucrările lui D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, p. 116 și *Romantismul românesc*, București [1969], p. 352—354; V. Ghiacioiu, notița introductivă la *Fiziologia provincialului*, în Costache Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, ed. a 2-a [Craiova], 1942, p. 417—418; Al. Piru, *Introducere*, în I. Heliade Rădulescu, *Opere*, ed. Vladimir Drimba, I, p. LI—LIII. Un autor ieșean de fiziologii, mergând pe calea deschisă de Negruzzi și Kogălniceanu, este Dimitrie Ralet, asupra căruia vezi studiul Mariei Frunză, în *Studii și cercetări științifice*

(Iași), seria *Filologie*, XII, fasc. 2, 1961, p. 171—202.

¹⁰⁰ Asupra fiziologiilor pariziene vezi articolele din *Études de Presse*, Nouvelle série, IX, 1957, nr. 17; Jean Prinnet, *Les Physiologies*, la Presse et l'Estampe, p. [III—IV]; Andrée Lhéritier, *Les Physiologies*, p. 1—58; Claude Pichois, *Le succès des Physiologies*, p. 59—66; Antoinette Huon, *Charles Philippon et la maison Aubert*, p. 67—76; tot aici, Dimitri Stremoukhoff, *Les Physiologies russes* (p. 77—81). Cf. și Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 206—211.

¹⁰¹ Cf. A. Castiglioni, *Histoire de la médecine*, Paris, 1931, p. 547 și urm.

¹⁰² *Traité du physique et du moral de l'homme*, Paris, 1802, 2 vol.

¹⁰³ Cf. Maurice Bardèche, *Autour des « Études philosophiques »*, în *L'Année balzacienne*, 1960, p. 109—124.

sensualistă a lui Condillac, dar și de teoriile lui Lavater cu privire la analogia dintre înfățișarea exterioară a omului și însușirile sale morale.

Principală operă a pastorului elvețian, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* ¹⁰⁴, scrisă, cum o arată și titlul, fără a urmări un plan metodic și tinzând către concluzii pietiste, făcu, în Franța, obiectul unei traduceri ce reprezintă de fapt o prelucrare, datorată în cea mai mare parte medicului L.J. Moreau de la Sarthe, în care materia este sistematizată și larg amplificată în spirit pozitivist ¹⁰⁵. Cele 10 volume ale acestei prelucrări, de care Balzac nu se va despărți pînă la sfîrșitul vieții ¹⁰⁶, vor constitui, prin textul lui Lavater, prin adaosurile traducătorului și ale colaboratorilor săi, ca și prin numeroasele sale planșe gravate, o bogată sursă de inspirație pentru scriitori și artiști. Pe lîngă excursiile redactate de editori aflăm aici, în forme mai mult sau mai puțin abreviate, observațiile unor precursori ai lui Lavater, ca Giovanni Battista Porta ¹⁰⁷ și Charles Le Brun ¹⁰⁸, care insistaseră asupra asemănării dintre chipul omului și fizionomia unor animale. Desene de Le Brun, publicate în parte pentru întia oară în 1806 ¹⁰⁹, au redșteptat interesul pentru acest fel de comparații, ce vor oferi operei lui Grandville principală sa resursă tematică, și vor pătrunde în structura implicită a multor personaje balzaciene ¹¹⁰.

Printre adaosurile ediției lui Moreau de la Sarthe se află și o dizertație critică privitoare la sistemul lui Gall, în raporturile sale cu ideile lui Lavater ¹¹¹. Dacă Lavater pornea în stabilirea analogiilor sale de la fizionomie, așadar de la aspectul exterior, pentru a deduce însușiri psihice cărora, apropiindu-se astfel de concepția vitalistă, nu le stabilea un sediu precis, Gall, căruia i se va alătura în curînd Spurzheim, avea în vedere, pentru aceleași scopuri, conformația creierului, exprimată întocmai, potrivit convingerilor sale eronate, de aceea a cutiei craniene. Protuberanțele craniului ar revela, după Gall, un număr determinat de facultăți psihice, precis localizate. Spiritul în care Lavater înțelegea fizionomia era în

¹⁰⁴ 4 vol., Leipzig și Winterthur, 1775–1778.

¹⁰⁵ Gaspard Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*. Nouvelle édition corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie; d'une Histoire anatomique et physiologique de la face avec des figures coloriées; et d'un très grand nombre d'articles nouveaux sur les caractères des passions, des tempéraments et des maladies; par M. Moreau, docteur en médecine. Avec 500 gravures exécutées sous l'inspection de M. Vincent, peintre, membre de l'Institut. 10 vol., Paris, 1806–1809. [Citat mai departe: Lavater].

¹⁰⁶ Balzac își procurase cele 10 volume ale unei reeditări, din 1820, a publicației lui Moreau de la Sarthe menționate în nota precedentă. Cf. Balzac, *Correspondance*, ed. Roger Pierrot, I, Paris, 1960, p. 204 (scrisoare către Laure Surville din 20 august 1822). Pentru influența lui Lavater asupra lui Balzac, vezi F. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, II, Paris, 1910, p. 62–84 și *Orientations étrangères chez Balzac*, Paris, 1927, p. 76–96.

¹⁰⁷ *Extrait de l'ouvrage de Jean-Baptiste Porta, Napolitain, sur la physionomie humaine considérée sous le rapport des différents caractères* (Lavater, IX, 1807, p. 169–278 și pl. 593–594). Prima ediție a cărții lui Porta, *De humana physiognomica libri 4*, a apărut la Sorrento în 1586.

¹⁰⁸ *Abrégé d'une conférence de Charles Le Brun à l'Académie de peinture et de sculpture sur le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux* (Lavater, IX, p. 79–84); *Système de Charles Le Brun sur le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux, d'après Nivelon, son élève* (ibid., p. 91–111 și pl. 556–566); *Suite des dessins de Charles Le Brun, avec les opinions de Porta* (ibid., p. 113–166 și pl. 568–591); *Conférence de Charles Le Brun, premier peintre du roi, [...] sur l'Expression générale et particulière,*

enrichie de ses 41 dessins (ibid., p. 279–324 și pl. 595–599). Ediția originală a ultimei dintre aceste scrieri a apărut la Paris în 1698.

¹⁰⁹ Din inițiativa lui Vivant Denon, într-un album alcătuit din 58 planșe, « afin de servir à la démonstration du système de ce célèbre artiste et d'en rendre la communication plus facile aux artistes et aux amateurs » (Lavater, IX, 1807, p. I: *Avertissement des auteurs*; vezi și Julius Schlosser-Magnino, *La Letteratura artistica*, ed. a 3-a adăogită de Otto Kurz, Florența-Viena, 1967, p. 635).

¹¹⁰ Vezi exemplele citate în F. Baldensperger, *Orientations étrangères chez Balzac*, p. 90 și urm. Urechile ducelui din Massimila Doni « donnaient à cet homme une bizarre ressemblance avec un chien »; în ochii contelui d'Hérouville « éclatait la férocité lumineuse de l'œil d'un loup au guet »; personajele feminine sugerează comparații ornitologice (soția lui Balthasar Claës are nasul ca un cioc de vultur) sau asociații cu lumea felinei etc.

Meditînd asupra unor astfel de exemple, Baldensperger observă că « la Comédie Humaine sous-entend, dans la plupart de ses parties, un belluaire, un bestiaire assez précis [...], un répertoire de jungle animée ». Cf. și Léon F. Hoffmann, *Les Métaphores animales dans « Le Père Goriot »*, în *L'Année balzacienne*, 1963.

¹¹¹ Lavater, II, 1806, p. 47–63: *Idée générale du système du docteur Gall et quelques rapprochements entre ce système et les observations de Lavater*. Înfațișate în conferințe publice la Viena începînd din 1796, apoi la Paris din 1807, ideile lui Gall au stîrnit aprînse discuții. Opera sa capitală este *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, Paris, 1810–1819, 4 vol. și atlas. O altă ediție a acestei lucrări, în 6 vol., a apărut în 1822–1823.



Fig. 25. — G. Doré, *Balzac biolog*. Gravură în lemn. (*Contes drôlatiques*, 1853).

schimb cu mult mai cuprinzător, îmbrățișând comportamentul uman în totalitatea sa, cu tendința de a urmări caracterul unitar al variatelor sale ipostaze ¹¹². Atrăgând atenția asupra particularităților și tipurilor fizionomice, Lavater și Gall au contribuit astfel la crearea unui climat favorabil zugrăvirii chipului omenesc după alte canoane decât acelea ale idealului clasic ¹¹³. Criteriul expresivității, cu deschiderile sale spre fantastic și grotesc, căpăta noi drepturi de cetate în lumea artelor.

Unul dintre excursurile lui Moreau se adresa îndeosebi artiștilor, îndemnându-i să nu se oprească la anatomia descriptivă, ci să păsească mai departe, către « l'étude même de l'organisation et de la vie », într-un cuvânt către fiziologie, spre a evita astfel ceea ce, în scrierile teoreticienilor neoclasicismului, în frunte cu Winckelmann, se înfățișa ca o « métaphysique obscure sur la nature des lignes qui constituent le beau ». Studiul fiziologiei, susținea Moreau, avea să arate artiștilor « qu'aux corps inorganiques seulement appartiennent les contours, les lignes que l'on peut calculer, tandis que sur les corps vivants sont répandues des formes incertaines, des rondeurs que l'art imite bien moins par calcul que par habitude et par sentiment » ¹¹⁴. Discipolii lui David, de strictă observanță neoclasică, vor fi

¹¹² Cf. [Moreau de la Sarthe], in Lavater, II, 1806, p. 48: « Lavater a fait entrer dans ses études de la physiognomie toutes les parties du visage, et même toutes les parties du corps; les attitudes, les gestes, le son de la voix, le caractère même de l'écriture; enfin, tout ce qui, dans l'extérieur de l'homme, peut avoir une signification et un langage ». Daumier a realizat în caricatură această deplină unitate de viziune. Vezi mai departe, p. 276, observațiile lui Baudelaire cu privire la Daumier; cf. și Werner Hofmann,

La Caricature de Vinci à Picasso, Paris [1953], p. 118.

¹¹³ Este o consecință pe care n-a avut-o în vedere Lavater, tributar prin preferințele sale artistice teoriilor lui Winckelmann. Cf. Charlotte Steinbrucker, *Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst*, Berlin, 1915, p. 88.

¹¹⁴ *Anatomie et histoire naturelle du visage, considérées relativement à la physiognomonie et aux Beaux-Arts*, in Lavater, IV, 1806, p. 22–23.

ridicat din umeri citind aceste rînduri, care anunță însă o concepție a formei ce va triumfa prin Delacroix și Daumier ¹¹⁵.

Compendii populare răspîndiră ideile lui Lavater, ale lui Gall, ale predecesorilor și comentatorilor acestora. Un astfel de manual, editat de librarul Roret, a aparținut poetului Costache Stamati [fig. 26] ¹¹⁶. Medicul Isidore Bourdon compilă într-o formă mai personală aceleași teorii. Una dintre cărțile sale a fost tălmăcită, fără mărturisirea adevăratului autor, de Teodor Codrescu, în *Icoana lumii* [fig. 27] ¹¹⁷. În *Curierul* lui Eliade apărură articole cu caracter anecdotic despre Gall și Lavater ¹¹⁸. Publicul românesc putu lua cunoștință totodată de o seamă de aspecte recente ale dezvoltării științelor biologice ¹¹⁹, direct legate de speculațiile fizionomiștilor și frenologilor. *Antropologia* lui Pavel Vasici datează din 1830, manualul de științe naturale al lui Iacob Cihak din 1834, al lui Teodor Stamati din 1841. Societatea de medici și naturaliști din Iași ¹²⁰ întreținea întinse legături științifice, punînd la dispoziția numeroșilor săi membri o bibliotecă specializată, repede îmbogățită cu multe dintre principalele publicații ale timpului.

Cu deosebire interesantă este prezența unor idei privind legăturile dintre psihic și organic în teza de doctorat a lui N. Kretzulescu, susținută la Paris în 1839 ¹²¹. Propunîndu-și a determina « *quelles sont les circonstances qui ont le plus d'action sur les appareils organiques* », tînărul medic român se oprește, după ce trece în revistă o seamă de factori materiali ca greutatea, căldura, frigul, umiditatea, lumina solară, electricitatea, la alte elemente de o natură mai subtilă: « *... telles sont par exemple les influences complexes qui jouent un si grand rôle et dont les fonctions cérébrales sont la cause. Les rapports du moral et du physique, l'éducation, la civilisation, ne sont-ce pas là autant de modificateurs généraux puissants de tous les appareils organiques?* » Gîndind astfel Kretzulescu se dovedea nu numai un contemporan al savanților francezi care au pus bazele fiziologiei moderne, dar și al lui Balzac, al lui Daumier. Acestea, adaugă el, sînt « *des circonstances dépendantes de la société et qui se modifieront suivant l'état de civilisation et de la société dans laquelle on est appelé à vivre* ».

În anii de după 1840 genul literar al fiziologiilor s-a bucurat în Franța de un succes ce arată că ele răspundeau unei autentice necesități morale. Intrarea termenului de fiziologie

¹¹⁵ Asupra caracterului dinamic al formei la Daumier și Delacroix, vezi Werner Hofmann, *Zu Daumiers Graphischer Gestaltungsweise*, în *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 52 (Neue Folge, XVI), 1956, p. 172–175.

¹¹⁶ *Nouveau Manuel du Physionomiste et du Phrénologiste ou les caractères dévoilés par les signes extérieurs*. Ouvrage posthume de Lavater et du professeur Chaussier, publié et mis au niveau de la science par MM. Chaussier Fils et Morin, Paris, Roret, 1838.

Pe spatele paginii de gardă exemplarul de la B.A.R. (I 487.150) poartă dedicația: « Sp[r]e souvenir scumpului meu compatriot Domnul Nicolai de Foti, de catră

C. Stamaty »

O traducere parțială a acestui manual este cartea lui T. E[ustațiu]-Ciocanelli, *Extract de fisiognomonie, fisionomie și patognomică, după Lavater, Chiuro de La Sambru, la Porta, Lebrun și alți fisionomiști sau modul cel mai sigur de a cunoaște caracterul și închipuirile oamenilor dupe trăsăturile chipului, dupe limbajul sau vorbire, dupe sunetul glasului, dupe ris și suris, dupe umblet sau mișcări, dupe stil și scriere, dupe port sau îmbrăcăminte ș.c.l.*, București, George Ioanid, 1855. Ciocanelli, al cărui aport se reduce la explicarea, nu totdeauna fericit formulată, a unor termeni, nu indică originalul francez.

¹¹⁷ Isidore Bourdon, *La Physiognomonie et la Phrénologie, ou Connaissance de l'homme d'après les traits du visage et les reliefs du crâne. Examen des systèmes d'Aristote, de Porta, de La Chambre, de Camper, de Lavater, de Gall et de Spurzheim*, Paris, Gosselin, 1842. Traducerea lui T. Codrescu a apărut în anul II din *Icoana lumii* sub titlul *Fisionomia omului*, ince-

pind cu nr. 1, din 1 octombrie 1845, pînă la 8 iulie 1846 (nr. 38). Codrescu prescurtează textul lui Bourdon, sare unele capitole și renunță la partea finală a cărții, conținînd portretele fizionomice ale unui număr de personalități (p. 317–340). Traducerea se incheie cu o notiță în care Codrescu, atribuindu-și în mod tacit calitatea de autor, anunță că, « *îndreptînd atît smintelile tipografice cit și stilul* », intenționează a-și publica opul « *a parte, într-o carte, spre a putea fi îndemînat acelor ce se ocupă cu cunoștința fizionomiei* » (*Icoana lumii*, II, 1846, p. 298).

¹¹⁸ O proorocie a doctorului Gall, în *Curierul românesc*, XI, nr. 5 din 30 martie 1833, p. 19–20; în 1846, cînd ziarul este redactat de Ion Negulici, apar [Episoade ilustrînd talentul fizionomic al lui Lavater] și *Anecdote fisionomice* (XVIII, nr. 17 din 21 februarie, p. 68), urmate de o a doua serie de *Anecdote fisionomice* (*ibid.*, nr. 22, din 11 martie, p. 88). O traducere a Fragmentelor lui Lavater avea, în manuscris, profesorul Teodor Paladi de la Sfîntul Sava (*Literatura rumânească*, Partea II, în *Curierul românesc*, I, nr. 80, din 1 ianuarie 1830, p. 338).

¹¹⁹ Dan A. Bădăreanu, *O sută de ani de naturalism în România*, București [1930], p. 1–72.

¹²⁰ N. A. Bogdan, *Societatea medico-naturalistă și muzeul istorico-natural din Iași, 1830–1919. Documente, scripte și amintiri*, Iași, 1919.

¹²¹ N. A. Cretzulesco, *Thèse pour le doctorat en médecine. Présentée et soutenue le 21 juin 1839, Paris, De Rignoux*, 1839, p. 9–10.

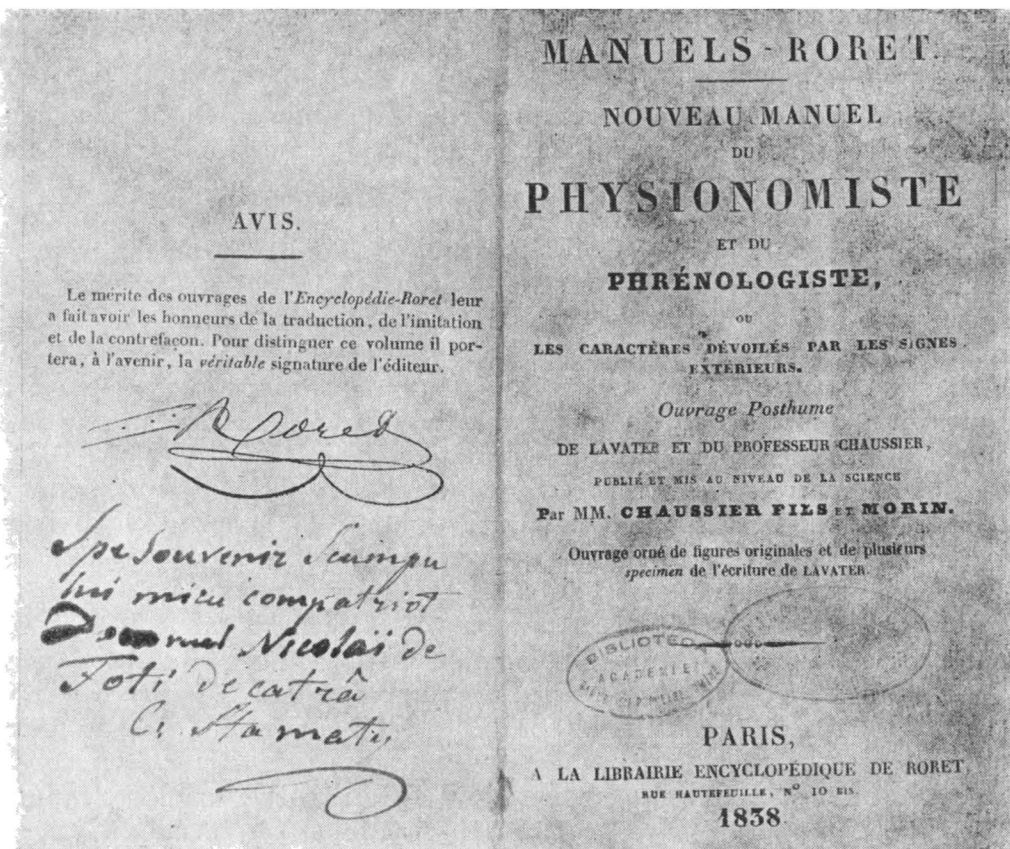


Fig. 26. -- Nouveau manuel du Physionomiste et du Phrénologiste, 1838. Exemplarul a aparținut poctului Costache Stamati. (B.A.R.)



Fig. 27. — Fisionomia omului, traducere de Th. Codrescu după Isidore Bourdon. (Icoana lumii, 1845)

în literatură se datorează cărții lui Brillat-Savarin, *Physiologie du goût* (1826). Balzac publică apoi o *Physiologie du mariage* (1829) care-l aduce în primul plan al atenției publicului și puse în circulație formula literaturii de observație invocând temeuri din domeniul biologiei, fiziologiei și al fizionomiei¹²². În 1831 un grup de scriitori se oferea să publice o culegere de schițe, spre a veni în ajutorul librarului Ladvocat, amenințat de ruină. Astfel apărură, începând din 1831, cele 15 volume ale publicației *Paris ou Livre des cent-et-un*, conținând numeroase fiziologii. De aici s-a inspirat Kogălniceanu, în bucata *Adunări dănțuitoare*¹²³.

Aspectul monografic pe care-l luau fiziologiile, deși alunecând la tot pasul într-un badinaj fantezist și folosind orice prilej spre a trimite în toate direcțiile săgețile satirei, era o neprevăzută consecință a gândirii biologilor de la începutul secolului. În comentariile sale la textul lui Lavater, Moreau de la Sarthe observase deosebirile pe care îndeletnicirile zilnice le aduc în înfățișarea oamenilor: « tous ces changements et ces différences occasionnent dans l'espèce humaine des variétés et presque des races particulières d'hommes, que l'observateur philosophe se plaît à remarquer et à reconnaître au milieu d'une grande population, comme celle de Londres ou de Paris »¹²⁴.

Pentru Balzac experiența acestor « microcosmuri paradoxale »¹²⁵, capricioase și inegale schițe de detaliu în vederea marelui său edificiu epic¹²⁶, a fost extrem de rodnică. Ea i-a oferit variate prilejuri de a aplica, în sfera socială și psihologică, ideile lui Cuvier privind interdependența organelor și teoria lui Geoffroy Saint-Hilaire asupra unității de structură a lumii vii, întărindu-l în convingerea că, deși modelate și diversificate de acțiunea mediului, ființele alcătuiesc o vastă familie, cu legi statornice. « Il n'y a qu'un animal », va scrie romancierul în prefața *Comediei umane*. « Le Créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure [...] dans les milieux où il est appelé à se développer »¹²⁷. Măsura destul de relativă a inițierii lui Balzac în științele naturii n-a înrăuit reușita operei sale, căci conștiința acelei unități fundamentale, exprimată prin convergența fizionomică a înfățișării, a gestului și a ambianței, a devenit la el un factor de coerență estetică¹²⁸, în virtutea căruia simplificarea metaforică ajunge uneori pînă la turburătoare tipare primordiale: « Gobsek et sa maison se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et du rocher »¹²⁹. Același dar de a

¹²² Deși profesind un puritanism filistin și rizibil, un contemporan făcea observația justă că Balzac urmărea, în *Physiologie du mariage*, exemplul lui Stendhal: « Parmi la génération littéraire qui date de 1830, M. de Balzac est celui qui a continué avec le plus d'éclat, j'aurais pu dire de scandale, la tradition entretenue par Bayle. [...] Il semble que le livre *De l'Amour* ait inspiré à l'auteur de la *Peau de Chagrin* son livre, plus honteux et plus corrupteur encore, de la *Physiologie du Mariage*. [...] Pour la forme, c'est la même affectation de méthodes scientifiques, le même dogmatisme prétentieux, le même parti pris de bizarrerie; pour le fond, c'est le même matérialisme médical, le même sensualisme pratique... » (Eugène Poitou, *Du Roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs*, Paris, 1857, p. 69–70). Eliade a tradus citeva capitole din *Fiziologia căsătoriei*, în *Curierul românesc*, IV, 1842–1844, p. 37–40; *Pensionatele*; p. 40–46; *Fasele căsătoriei*; p. 65–72; *Cele dintâi simptome*; p. 148–155; *Vama*. Kogălniceanu își propunea să publice în volum o adaptare a aceleiași opere, din care n-au apărut însă decît fragmente, sub titlul *Bărbați, femei și amorozi*, în *Calendar pentru poporul românesc*, IV, 1845, p. 57–73. Asupra atitudinii lui Balzac față de ideile medicale ale timpului vezi Moïse Le Yaouanc, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, 1959.

¹²³ M. Kogălniceanu, *Soirées dansantes (Adunări dănțuitoare)*, în *Albina românească*, X, nr. 81–84 din 12–22 octombrie 1839, p. 331–345. La sfîrșitul textului autorul

își indică izvorul: « din *Paris ou le Livre des cent-et-un* ».

¹²⁴ Moreau de la Sarthe, *Observations sur les signes physiologiques des professions*. Chapitre premier: *Coup d'œil philosophique sur l'influence des arts et métiers et des professions* (Lavater, VI, 1807, p. 225).

¹²⁵ F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁶ Vezi, în *Œuvres complètes*, ed. Marcel Bouteron și Henri Lognon, XXXIX, Paris, 1938: *L'Épiciere* (p. 13–14), *Le Charlatan* (p. 23–27), *Nouvelle théorie du déjeuner* (p. 43–47), *Physiologie de la toilette* (p. 47–52), *Physiologie des positions* (p. 400–401), *Physiologie de l'adjoint* (p. 411–412) etc., schițe publicate în revistele ilustrate *La Silhouette*, *La Mode* și *La Caricature*, în 1830–1831. Mai cuprinzătoare, apelînd explicit la ideile lui Lavater și invocînd exemplul caricaturilor lui Henri Monnier, este o *Théorie de la démarche*, din 1833 (*ibid.*, p. 613–643). Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 122, arată că în intenția lui Balzac aceste schițe urmau să constituie materialele unei *Pathologie de la vie sociale*, anunțate de romancier în 1839.

¹²⁷ Balzac, *Avant-Propos* [la *Comedia umană*], în *Œuvres complètes*, ed. cit., I, Paris 1912, p. XXVI. Acest text capital a apărut la sfîrșitul primului volum al ediției Furne, Dubochet și Hetzel, din 1842.

¹²⁸ Michel Butor, *Les Deux univers de Balzac*, II *Le Réel*, în Balzac, col. *Génies et Réalités*, Paris, 1961, p. 273.

¹²⁹ Cit. de F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 90.

intui totalitatea fizionomică a fost recunoscut de Baudelaire lui Daumier: « Il a un talent d'observation tellement sûr qu'on ne trouve pas chez lui une seule tête qui jure avec le corps qui le supporte. Tel nez, tel front, tel œil, tel pied, telle main ». ¹³⁰ *Comedia umană*, cu nenumărații săi protagoniști mișcându-se în climatul pe care-l respiră și-l creează, nu se putea naște decît în această epocă de intimă apropiere între literatură și imagine ¹³¹, stăpînită de demonul analogiilor și de mitul lavaterian al «celor dinăuntru judecate după cele din afară».

De altfel genul fiziologiilor nu și-a atins maturitatea decît atunci cînd imaginea a fost integrată în textul lor. Unul dintre marii editori romantici, Curmer, avu această idee, punînd la cale o serie de volume intitulată *Les Français peints par eux-mêmes* ¹³². « Pendant longtemps », scrie Jules Janin în prefața primului volum, « le peintre allait ainsi de son côté, pendant que l'écrivain marchait aussi de son côté; ils n'avaient encore songé l'un et l'autre de se réunir, afin de mettre en commun leur observation, leur ironie, leur sang-froid et leur malice. À la fin cependant, et quand chacun d'eux eût obéi à sa vocation d'observateur, ils consentirent d'un commun accord à cette grande tâche, l'observation des mœurs contemporaines » ¹³³. Publicația lui Curmer, cu texte semnate, printre alții, de Balzac (*Le Notaire*; *Monographie du Rentier*; *La Femme comme il faut*; *L'Épicier*) este importantă în primul rînd prin sutele sale de imagini desenate de Gavarni, Daumier, Grandville, Henri Monnier și Tony Johannot.

Urmînd exemplul lui Curmer, Philipon secondat de cîțiva dintre principalii redactori de la *Charivari* și îndeosebi de Louis Huart ¹³⁴, întreprinse publicarea unei colecții de fiziologii, în mici volume cu coperte galbene, pline de imagini gravate în lemn, ce însușesc textul cînd nu-l covîrșesc prin calitatea expresiei precum și prin apelul lor mai direct la memoria vizuală a cititorului. Inițiativa a fost imitată sporadic și de alții, astfel că în numai doi ani (1841 — 1842) văzură lumina 123 de asemenea volume, cu desene datorate unui mare număr de artiști ¹³⁵. În frunte sînt și de astă dată Daumier și Gavarni, care ilustrează fiecare cîteva fiziologii, colaborînd la multe altele. Vivacitatea și mulțimea ilustrațiilor ca și rapiditatea apariției lor, n-ar fi fost cu puțință fără dezvoltarea excepțională pe care o cunoscuseră în anii imediat anteriori vigneta romantică și caricatura. Ilustratorii ajunseseră la o tehnică expeditivă, ce sacrifică detaliile în favoarea

¹³⁰ *Quelques caricaturistes français*, în *Curiosités esthétiques*, ed. cit., p. 418. Pentru rolul fizionomiei și frenologiei în gîndirea lui Baudelaire, vezi G. T. Clapton, *Lavater, Gall et Baudelaire*, în *Revue de littérature comparée*, XIII, 1933, p. 259 — 298 și 429 — 456.

¹³¹ « Il y a échange constant entre Balzac et les dessinateurs », observă M. Mespoulet în excelentul său studiu *Images et romans*, Paris, 1939, p. 49. Alături de lumea reală, cea reflectată de desenul satiric lărgeste cîmpul de observație al scriitorului, constituind « une expérience de seconde main et dont la vie excite sa bouillonnante imagination » (*ibid.*, p. 38). Devéria descoperă « la simplicité un peu maniérée de ses contemporaines de 1825 que le romancier s'applique à louer quinze ans plus tard » (*ibid.*, p. 34). Opera lui Gavarni, « cet assemblage d'art, de littérature et de dandysme » (Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 19) îl inițiază în nuanșele efemere ale modei, în atmosfera carnavalului și a teatrelor. Henri Monnier face în alburile sale (*Les Quartiers de Paris*, *Les Boutiquiers de Paris*, și, mai ales, *Mœurs administratives*), apărute între 1825 și 1830, înainte ca ideea *Comediei umane* să se fi cristalizat, adevărate « monographies par l'image » (J. Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, f. a. p. 144). Pregătind ediția operelor sale complete, Balzac acordă o mare atenție ilustrației (Paris, Furne; Dubochet; Hetzel, 1842 — 1847, 17 vol. apărute în timpul vieții autorului, ilustrate, cu excepția ultimului, cu gravuri în lemn după desene de Tony Johannot, Meissonnier,

Gavarni, Monnier, Bertall, Daumier etc., în total 116 pl., pentru care vezi Brivois, p. 17 — 29; Carteret, III, p. 56 — 62). Romancierul alege personajele ce urmează să figureze în ilustrații, precizînd pentru fiecare artistul ce i se pare mai indicat. Scrisorile sale către Hetzel cuprind în această privință mărturiile cele mai explicate. Vezi *Correspondance*, ed. cit., IV, Paris, [1966], scris. din octombrie 1841 (p. 328 — 330) și 18 august 1842 (p. 483 — 484). Uneori se adresează direct artiștilor, lui Monnier, scris. din octombrie — noiembrie 1842, p. 508 și 14 ianuarie 1843, p. 540; lui Bertall, scris. din 20 martie 1845, p. 788). Recomandările sale n-au putut fi însă urmate în toate cazurile.

¹³² *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1840 — 1842, 9 vol. Publicația este alcătuită din două părți: *Paris* (5 vol.), *Province* (3 vol.) și se încheie cu un volum intitulat *Prisme*; numărul ilustrațiilor se ridică la cca. 400 planșe și 1500 vignete. Vezi Brivois, p. 157 — 160; Carteret, III, p. 245 — 250.

¹³³ Cităm textul prefeței după o retipărire în două volume (Paris, Furne, 1853), I, p. 3 — 4.

¹³⁴ Louis Huart era în 1840 redactor la *Charivari*, ca și Albert Cler, Taxile Delord, Couaillhac, cu toții autori de fiziologii. Revista reproduce în 1841 ilustrații extrase din aceste volume ce începeau să se bucure de un mare succes. Cf. Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 6 — 7.

¹³⁵ Cf. Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 16 — 38.

mişcării și efectului de ansamblu. Migăloasa muncă a gravurilor era înlesnită, iar imaginea câștiga o spontaneitate rareori întâlnită pînă atunci ¹³⁶.

A luat naștere astfel, și a trăit cîțiva ani, o varietate modernă a străvechilor cărți de colportaj. O formă de artă în care s-au manifestat cîțiva dintre creatorii de seamă ai timpului, cobora în stradă, adresîndu-se omului de rînd și supunînd umanitatea curentă observației sale. Contemporani credincioși accepției tradiționale a ilustrației n-au întîrziat să remarce și chiar să combată această nouă expansiune a imaginii. Într-un articol din 1843, F. de Langenevais se arăta iritat de puzderia publicațiilor ilustrate în care « le regard est perpétuellement inquiété, excédé, par cette multitude de figures qui se déroulent et qui renaissent les unes des autres », veștejind « cette prétendue littérature, née de l'illustration », o « littérature de foire, de femmes et d'enfants ». « C'est donc aux basses classes qu'il faut abandonner le luxe indigent de l'image », încheie sentențios Langenevais: « elles seules en comprennent, en aiment la naïve éloquence » ¹³⁷.

IV

Caracteristic pentru spiritul pozitiv și modern al ieșenilor este faptul că în capitala Moldovei se observă îndată un viu interes pentru vesela înțelepciune a fiziologilor. În catalogul bibliotecii de lectură înființate aici de librarul Adolphe Hennig ¹³⁸ întîlnim, în 1843, nu mai puțin de 28 dintre ele. Patru sînt ilustrate în întregime de Gavarni [6, 7, 10, 23] și una de Daumier, magistrala *Physiologie de la Portière* [22]. De relevat este și Henri Monnier, cu un volum pe care-l scrie și-l ilustrează singur, *Physiologie du Bourgeois* [3]. Printre autorii textelor figurează Balzac, a cărui *Fiziologie a Funcționarului* [8] va intra, în parte, în romanul *Les Employés* din 1844 ¹³⁹, Édouard Ourliac [7], unul dintre familiarii marelui scriitor, precum și romancieri mult citați atunci, ca Paul de Kock [18] și Frédéric Soulié [2]. Nu lipsesc nici inițiatorii seriei, Philipon [14] și Huart [9, 13, 19]. Cu rare excepții ilustrațiile depășesc de altfel interesul literar al textului. Este ceea ce mărturisește Maurice Alhoy, comentînd desenele lui Gavarni din *Physiologie du Débardeur* [6]: « Cette Physiologie n'est pas notre œuvre; c'est l'œuvre du dessinateur. Nous n'avons d'autre prétention que celle d'un cicérone, dont le mérite consiste à savoir expliquer avec plus ou moins d'inspiration ce que l'art a produit de digne » ¹⁴⁰. În 1846 o altă librărie ieșeană, F. Bell și Compania, anunța de asemenea că posedă fiziologii ¹⁴¹. Catalogul său menționează 13 volume, repetînd în genere titlurile înscrise în acela, anterior și cu mult mai bogat la acest capitol, al librăriei Hennig. Fiziologiile pătrunseseră, nici vorbă, și în unele biblioteci particulare. Un Nicolae Ghica, probabil ieșean, avea o întreagă colecție ¹⁴².

Fiziologia provincialului în Iași de M. Kogălniceanu ¹⁴³ este o traducere și în parte o localizare după *Physiologie du Provincial à Paris* [fig. 28] de Pierre Durand, unul dintre opusculile menționate în catalogul librăriei Hennig [23] ¹⁴⁴. Autorul, care-și semna cu

¹³⁶ Cf. mărturia lui Jean Gigoux cu privire la ilustrațiile sale la *Gil Blas*, citată în Jean Laran, *L'Estampe*, avec la collaboration de Jean Adhémar et Jean Prinnet, I, Paris, 1959, p. 224: « Afin d'épargner des peines mal rétribuées à ces pauvres gens, je simplifiais mes compositions le plus possible et j'épargnais les ombres tant que je pouvais ».

¹³⁷ F. de Langenevais, *La Littérature illustrée*, în *Revue des Deux-Mondes*, XIII, 1843, vol. I, p. 645–671.

¹³⁸ Vezi Anexa I. Prin cifre între paranteze drepte trimitem, în text, la notițele fiziologilor din această anexă.

¹³⁹ Reluînd elemente dintr-un text mai vechi (*La Femme supérieure*, 1838), Balzac procedează, în *Physiologie de l'Employé* (1841), la o clasificare a personajelor sale în funcție de mediu, dînd unui subiect sociologic structura unei investigații biologice. Cf. [Maurice Bardèche], *Notice sur « Les Employés »*, în *Œuvres complètes*, ed. Club de l'Honnête Homme, XIII, Paris [1959], p. 302–304.

¹⁴⁰ Op. cit., p. 10–11.

¹⁴¹ Cf. V. Ghiacioiu, notița la *Fiziologia provincialului*, în *Păcatele tinerețelor*, ed. cit., p. 417.

¹⁴² Vezi. Anexa II.

¹⁴³ *Calendar pentru poporul românesc*, III, 1844, p. 60–74.

¹⁴⁴ Într-o notă Kogălniceanu prevenea pe cititor că schița sa este o localizare: « Pierre Durand a scris *Fiziologia provincialului în Paris*; noi am căutat ca trăsăturile lui să le micșorăm în proporția cadrului cuvenit provincialului în Iași ». Este o indicație de care istoria literară nu a ținut totuși multă vreme seamă. Vezi N. Iorga, *Ist. lit. rom. în secolul al XIX-lea*, II, București, 1908, p. 98; G. Călinescu, *Ist. lit. rom. de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 175–176 (« nu poate suferi comparație cu proza lui Negruzzi pe care o imită »); Șerban Cioculescu, în *Ist. lit. rom. moderne*, I, București, 1943, p. 59; George Ivașcu, *Ist. lit. rom.*, I, București, 1969, p. 420. N. Cartoian presupuse chiar că Pierre Durand ar fi un nume fictiv, folosit de Kogălniceanu spre a deruta cenzura (M. Kogălniceanu. *Activitatea literară*, 1942, p. 29). D. Popovici

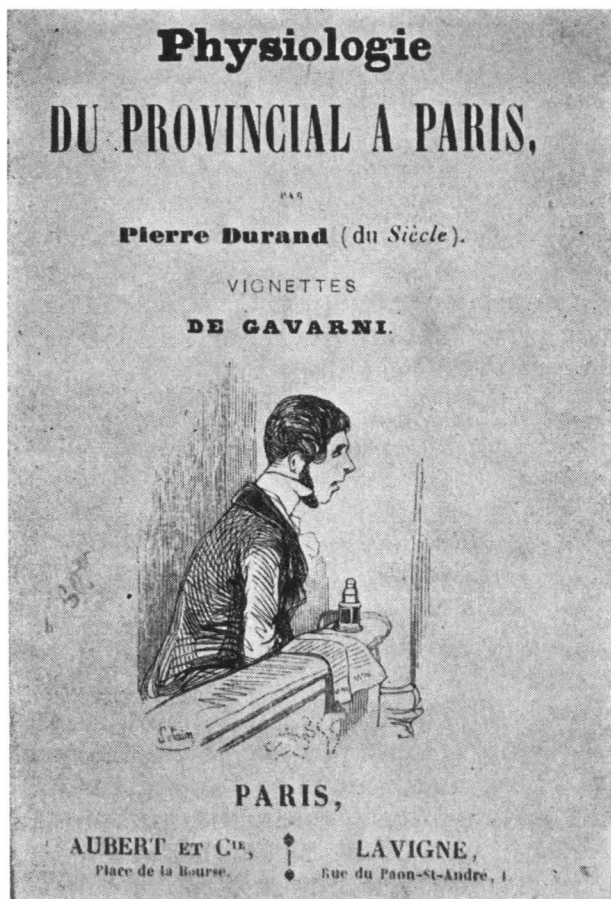


Fig. 28. — Pierre Durand [Eugène Guinot], *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841. Pagina de titlu.



Fig. 29. — M. Alophe, *Portretul lui Eugène Guinot*. Litografie. (Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts, 1839).

pseudonimul Pierre Durand articolele din *Le Siècle*, se numea în realitate Eugène Guinot¹⁴⁵, jurnalist, critic literar și dramatic, autor de nuvele și vodeviluri. Kogălniceanu tălmăcește primele două capitole ale originalului francez (p. 1—24), adaptându-le cu dibăcie și vervă la împrejurările Moldovei din 1844. Importante și destul de frecvente adăugiri sporesc nota de autenticitate a versiunii românești, asigurându-i culoarea locală. La bariera Iașilor provincialul este astfel întâmpinat de slujbași îmbrăcați « jumătate turcește și jumătate muscălește »,

credea că și *Fiziologia provincialului* de Costache Negruzzi « își indică prin însuși titlul său izvorul: *La Physiologie du Provincial à Paris*, a lui Pierre Durand, aceeași pe care avea s-o imite și Kogălniceanu » (*Romantismul românesc*, [19], p. 354). *Provincialul* lui Negruzzi nu are însă nicio legătură cu scrierea lui Eugène Guinot, ulterioară de altfel cu un an și cunoscută lui D. Popovici, precum se vede, doar după titlu. În *Bibliografia revistelor redactate de M. Kogălniceanu*, de Iulia Frumuzache (*Arhiva românească*, VI, 1941, p. 425) găsim *Fiziologia provincialului* printre scrierile originale, fără altă precizare. Dan Simonescu arată în schimb, în *Contribuții la bibliografia operelor lui M. Kogălniceanu (Studii și materiale de istorie modernă)*, I, 1957, p. 461, că este vorba de o « localizare după Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, Paris, f.a. »; în studiul introductiv la o ediție de opere alese scrie totuși: « O asemenea schiță psihologică a alcătuit și M. Kogălniceanu, intitulând-o *Fiziologia provincialului la Iași* » (*Tainele inimii*, București, 1964, p. X—XI). Cu deplină îndreptățire observă dar Șerban Cioculescu, în *Istoria literaturii române*, II, București, 1968, p. 441, că deși

« Kogălniceanu își recunoaște într-o notă modelul, *Fiziologia provincialului în Paris*, de un oarecare Pierre Durand », măsura originalității acestei scrieri a rămas până astăzi « nestabilită comparatist ». Alăturarea amănunțită a celor două texte va putea prilejui observații interesante cu privire la mijloacele de expresie de care dispunea Kogălniceanu, precum și la ideile sale sociale. Este semnificativ astfel faptul că pasajul privitor la țărani, adesea relevant, îi aparține: « ... viața lor este așa de ticăloasă în privire cu a noastră, caracterul lor este așa de firesc, compătimirea mea pentru dinșii este așa de mare și de dreaptă, încît mi-aș imputa ca o nelegiuire cea mai mică glumă ce aș putea face asupra unei stări de oameni asupra căreia razimă toate sarcinile, afară de cele folositoare, și care ne hrănește pre noi, leneșii și trindavii orașelor ».

¹⁴⁵ Născut în 1807 la Marsilia. După o activitate publicistică în orașul natal, Guinot intră, în 1833, la *Revue de Paris*. Popularitatea și-a cîștigat-o însă prin foiletoanele din *Le Siècle*. Aici condeiu său « donne des détails spirituels sur tous ces petits événements qui, dans le courant de la

un fel de « amfibii » sugerînd prin înfățișarea lor bizară atmosfera acelei epoci de tranziție. Provincialul evghenist, « văr, cumnat sau nepot cu toți logofeții și vornicii cei mari din Moldova, carele se poștește de sine la bal la curte, este față la toată nunta aristocratică și se cernește la moartea fieștecărui boier sau cucoană mare, subțit cuvînt că răposatul sau răposata au fost văr sau vară a triia cu sora mătușii moșului său de văr premare » este și el un « biped curios, pre care Buffon a uitat să-l treacă în *Istoria naturală* ». Kogălniceanu deprinsese limbajul balzacian al fiziologilor. Ilustrațiile, de Gavarni, n-au lăsat urme în textul său, cum se întîmplă cu desenele lui Daumier în traducerea, de către Eliade, a *Fiziologiei poetului*. Ele corespund însă în parte unor momente pe care le întîlnim și la Kogălniceanu: prezentarea provincialului [fig. 30 a]; uimirea acestuia la intrarea în capitală (p. 9 și 11 din textul francez); întîmplarea de la vamă [fig. 31]; « minutul de deșertăciune » prilejuit de splendorile hotelului (p. 21); reverența unui valet al costisitorului așezămînt [fig. 32]. În genere adaptarea lui Kogălniceanu merge mult mai adînc decît aceea a lui Eliade, umplînd cadrul alertei improvizații a lui Guinot cu substanță proprie și vîdînd însușiri latente de romancier ¹⁴⁶.

Fiziologiile pariziene au fost puse în legătură cu « cîntecelele comice » scrise de Alecsandri începînd din 1850 ¹⁴⁷. Ideea fusese formulată, în 1846, de Alecu Russo: « . . . Nos postillons demandent une histoire à part et il est à espérer qu'on fera quelque jour la physiologie du postillon, comme on a fait celle d'un tas d'autres types qui sont beaucoup moins intéressants et plus souvent beaucoup plus intéressés. J'avais envie de les mettre en scène. . . En diraient-ils sur les personnages qu'ils ont conduit ! » ¹⁴⁸. Transpunerea schiței de moravuri pe scenă avea loc în mod curent la Paris, unde foiletoanele lui Eugène Guinot, cel tradus de Kogălniceanu, oferiseră subiectele unor vodeviluri ¹⁴⁹. Caricatura, schița satirică și vodevilul, scăpînd deopotrivă codificărilor academice, își împrumutau reciproc procedeele și repertoriul ¹⁵⁰. Le găsim întrunite în Henri Monnier, nu mai puțin cunoscut ca desenator, scriitor și actor. Este precum se știe modelul neastîmpăratului Bixiou, unul dintre personajele *Comediei umane* ¹⁵¹.

semaine, défraient la conversation de tous les salons de Paris ». Pseudonime: Paul Vermond, apoi Pierre Durand. Cf. L[ouis] H[uart], Eugène Guinot, în *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, I, nr. 15, Paris, Aubert, 1839. (cu un portret litografiat de M. Alophe); vezi și Ch. Louandre și Félix Bourquelot, *La Littérature française contemporaine 1827–1844*, IV, ed. cit., p. 222–223. Cîteva dintre nuvelele sale au fost traduse în periodicele românești: *The Puf* (*Curier de ambe-sexe*, I, 1836–1838, p. 92–100); *Providența* (*ibid.*, II, 1838–1840, p. 129–136); *Studentul de Heidelberg* (*ibid.*, p. 152–158); *Un întîii ministru* (*Curierul românesc*, X, nr. 24 și 25 din 15 și 16 februarie 1839, p. 93–98); *Însărcinarea vărului* (*Albina românească*, XII, nr. 47 și 48 din 15 și 19 iunie 1841, p. 195–197, 199–202). Guinot a murit în 1861.

¹⁴⁶ Fragmentul de roman al lui Kogălniceanu, *Tainele inimii*, avea să apară în *Gazeta de Moldavia*, XXII, nr. 1–5, 13, 16, 18 și 20 din 9 ianuarie–23 martie 1850, p. 1–83.

¹⁴⁷ Ch. Drouhet, loc. cit. Menționăm, după G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, ed. a 2-a, București, 1965, cronologia « cîntecelelor comice », încă nesigură în unele puncte. 1850: *Șoldan Viteazul și Mama Anghelușa*; 1851: *Herșcu Boccegiul*; 1860: *Clevetici ultra-demagogul și Sandu Napoila ultra-retrogradul*; către 1863: *Barbu Lăutarul*; 1866: *Paraponisitul*. În *Convorbiri Literare* au apărut, în 1867: *Stan Covrigariul*, *Ion Păpușariul*, *Gură-Cască om politic și Surugiul*, iar în 1873: *Haimana sau permutările împiegaților*.

¹⁴⁸ Alexandru Russo, *Sauvegea* [1846], în *Scrieri*, ed. Petre V. Haneș, București, 1908, p. 273.

¹⁴⁹ Articolele sale, spune Louis Huart (loc. cit.) « ont plus d'une fois fourni des sujets de vaudevilles », ceea ce l-a determinat pe Guinot să-și dramatizeze nuvela *Suzanne*,

apărută în *Revue de Paris*.

¹⁵⁰ Încă din 1829 Charles de Rémusat observa afinitățile dintre caricatură și comedia ușoară, inspirată din actualitate: « On ne peut faire des tableaux; aussi fait-on des croquis. On ne peint pas des ridicules pour la Comédie Française, on esquisse les caricatures pour le Gymnase. La comédie moderne s'est faite en soirée avec un agenda et un crayon, et la scène s'est trouvée en rivalité avec les journaux » (Ch.-Marc des Granges, *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris, 1904, p. 54–55). Théophile Gautier reia și adîncește paralela între vodevil și desenul satiric într-un articol din 1845: « Cette comédie qui s'appelle le vaudeville est une comédie multiple, vivace, pleine d'invention et de hardiesse, risquant tout [...] peignant les mœurs avec une fidélité négligente, plus sincère que bien des portraits surchargés [...]. Combien de types et de silhouettes ne recolerions-nous pas, en effet, dans les innombrables vaudevilles qui se succèdent de 1815 à 1848! Je ne parle pas seulement du répertoire de Scribe, où le garde national, le calicot, le perruquier, le négociant, l'avoué, l'avocat, l'artiste, le portier, etc., forment, pour ainsi dire, un album de modes ou de caricatures. On sent que tous ces personnages épisodiques ont vécu une heure seulement; ce sont des instantanés » (*ibid.*, p. 58). Este vorba deci nu numai de teme, dar și de tehnică, acea « fidelitate négligente » atît de fericit definită de Gautier, reprezentînd năzuința către o formă degajată de prejudecățile estetice tradiționale.

¹⁵¹ Apariție episodică în numeroase romane balzaciene, Bixiou devine un personaj principal în *Les Employés*. Vezi Champfleury, *Henry Monnier*, p. 90–98.

Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, Alecsandri a indicat sensul acestor lucrări dramatice din care intenționa să facă o „galerie de tipuri contemporane“. Destinată a însoți o serie de monoloage apărute în *Convorbiri literare*¹⁵², scrisoarea poetului amintește îndeaproape prefața lui Jules Janin la *Les Français peints par eux-mêmes*, monumentală publicație ilustrată pe care o va fi avut desigur în bibliotecă sa de la Mircești¹⁵³. Preocupat a zugrăvi moravuri și tipuri destinate să dispară fără urmă, Alecsandri se îndreaptă, ca și contemporanii săi parizieni, către viața cotidiană a oamenilor de rînd, ce formau « un fel de *tiers état* prin orașe ». Spre deosebire însă de francezi, Alecsandri adoptă nu o dată o atitudine retrospectivă, unele dintre monoloagele sale fiind scrise tîrziu, cînd tipurile pe care le evoca aparțineau tot mai mult unui trecut de unde glasul lor ajunge pînă la noi cu iremediabila nostalgie a lui Barbu Lăutarul:

Eu mă duc, mă prăpădesc
Ca un cîntic bătrînesc.

Jules Janin exprimă în schimb în prefața publicației lui Curmer, năzuința de a nota cu promptitudine necurmatele modificări petrecute în mentalitatea și înfățișarea societății, căci, observă el cu spirit, « l'humanité arrange tous les vingt-quatre heures ses ridicules et ses vices ». Prin text ca și prin ilustrații cartea urma să fie « un registre tout exprès pour y transcrire ces nuances si fines, si déliées et pourtant si vraies, de nos mœurs de chaque jour ». ¹⁵⁴

Ne aflăm, în 1840 — 1842, în anii ivirii și răspîndirii nu numai a fiziologiilor, dar și a daghereotipului, cînd interesul pentru cotidian și efemer începe a-și face loc, prevestind una dintre notele esteticii impresioniste de mai tîrziu. Elementele impresioniste au fost observate în stilul și subiectele unora dintre litografiile lui Daumier¹⁵⁵. Același punct de vedere poate îmbrățișa o bună parte din ilustrațiile fiziologiilor, adevărate instantanee de viață modernă, în factura lor sintetică și concisă. Dedicat mai cu seamă lumii pariziene, fiziologiile au contribuit pe de altă parte la formarea aceluși gust pentru observarea realității citadine, ce va ocupa un loc atît de însemnat în arta și literatura europeană de după 1850, ca și la instituirea opoziției dintre capitală și provincie, temă de predilecție a romanticilor moldoveni¹⁵⁶.

Dacă afinitățile sarcasticului Heliade cu unele aspecte ale artei lui Daumier par evidente, mai apropiat de ironia elegantă a lui Alecsandri era fără îndoială Gavarni, la care ne gîndim îndată recitînd sprintenele scene din *Agachi Flutur* (c. 1860) sau din *Iașii în carnaval* (1845). Prima dintre aceste piese nu este desigur decît o adaptare după *L'Avare en gants jaunes* al lui Labiche¹⁵⁷; celei de-a doua i se va găsi probabil izvorul francez. Atmosfera multora dintre comediile lui Alecsandri se înrudește însă nu mai puțin cu lumea zugrăvită de Gavarni între 1837 și 1848 în suite ca *Les Fourberies des femmes en matière de sentiment*, *Le Carnaval à Paris*, *Les Etudiants*, *La Vie de jeune homme*, *Clichy*, *Souvenirs du bal Chicard*¹⁵⁸. Faptul se explică în bună măsură prin influența exercitată de Gavarni asupra literaturii franceze a acestei epoci, din care Alecsandri a ales atîtea dintre modelele pieselor sale. « Il est bien peu de pièces où Gavarni, s'il le voulait, n'aurait pas à revendiquer des droits d'auteur », scria Théophile Gautier¹⁵⁹. Același fenomen se

¹⁵² V. Alecsandri, *Scrisori*, I, ed. Il. Chendi și E. Carcalechi, București, 1904, p. 25—26 (scris. către Iacob Negruzzi din septembrie 1867).

¹⁵³ Biblioteca lui V. Alecsandri de la Mircești, distrusă în cea mai mare parte în timpul războiului din 1916—1918, este menționată de fiica poetului, Marie G. Bogdan, în *Autrefois et aujourd'hui*, [București], 1929, p. 86: « ... une belle bibliothèque en acajou massif où s'entassaient des livres rares datant depuis le 16^e siècle avec les reliures de l'époque, défraîchis et décolorés [...]. Puis les œuvres de Lamartine, Victor Hugo etc. [...] des ouvrages humoristiques d'Armand Silvestre, de Gustave Droz, de Courteline et d'innombrables volumes de voyages dans l'univers entier, dont beaucoup étaient joliment illustrés. C'était la

lecture favorite de Vasile Alecsandri ».

¹⁵⁴ Ed. citată mai sus (nota 133), I, p. 3.

¹⁵⁵ Philippe Jones, *Daumier et l'impressionisme*, în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1960, p. 247—250.

¹⁵⁶ Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, III, p. 111—112.

¹⁵⁷ Ch. Drouhet, *op. cit.*, p. 193—194.

¹⁵⁸ Cf. Edmond & Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre* [1873], Édition nouvelle, Paris, 1912, p. 163—276; Henri Béraldi, *op. cit.*, VII, Paris, 1888, p. 5—82; Paul-André Lemoisne, *op. cit.*, I, p. 81—196.

¹⁵⁹ Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, Troisième édition, Paris, 1874, p. 335.

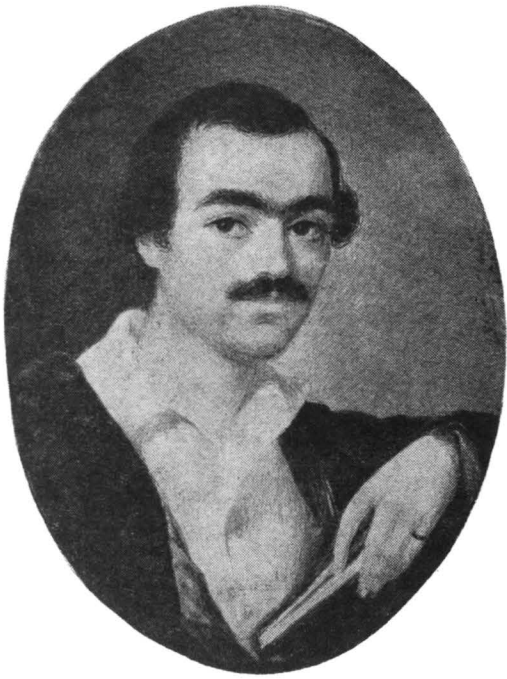


Fig. 33. — Anonim francez, *Portretul lui Vasile Alecsandri*. Miniatură. Către 1839. (B.A.R., Cabinetul de stampe).

observă și în alte domenii ale vieții literare în jurul anului 1840. O sală de bal amintește lui Balzac legenda uneia dintre litografiile artistului¹⁶⁰. Autorul unei *Physiologie de la vie conjugale* reia replici ale personajelor lui Gavarni, din planșe pe care le descrie « aproape la fiecare pagină »¹⁶¹. « Nous étions tous alors fous de Gavarni, fous de ses légendes » spune un contemporan, de Chennevières¹⁶².

Alecsandri ne-a lăsat mărturia admirației sale pentru spiritualul cronicar al vieții pariziene într-o scrisoare pe care în iulie 1844 o trimitea din Borsec amicului său Ion Ghica: « Que ne suis-je Gavarni pour faire le plus drôle album de caricatures qui soit jamais sorti du crayon d'un artiste. Figure-toi que je me trouve dans la société d'une trentaine d'invalides qui sont obligés de donner chaque jour gratis une représentation grimacière dans le genre de la fête des fous de Notre Dame de Paris. Moi-même je fais le Quasimodo régulièrement sept fois par semaine et toutes les fois que je me permets ce luxe je pense au plaisir que tu éprouverais sans doute à voir ton tendre ami réduit à l'état d'un croquis de Gran[d]ville »¹⁶³. După invocarea fantasticei parade a grotescului din romanul lui Hugo, cu toate acele « fantasmagories religieuses depuis Faune

jusqu'à Belzébuth », cu profiluri de animale, « depuis la gueule jusqu'au bec, depuis la hure jusqu'au museau »¹⁶⁴, numele lui Grandville își află în chip firesc locul.

Curînd după aceea Alecsandri zugrăvi în felul său planșele imaginarului album: «În adevăr e un spectacul foarte curios a privi pe toți bolnavii viind din toate părțile dimineața la fîntînă, cu ochii încă umflați de somn și cu paharele lor în mînă. Ei seamănă cu niște vinovați duși la locul osîndeii. Pe fața lor e zugrăvită o înfiorare comică ce se mărește cu cît se apropie mai mult de izvor; dar mai ales cînd se hotărîsc a duce la gură cel

¹⁶⁰ Béatrix [1840], în *Œuvres complètes*, ed. Marcel Bouteron și Henri Lognon, V, Paris, 1912, p. 320; vezi și nota editorilor de la p. 449 (litografia lui Gavarni apăruse în *Le Charivari* din 30 mai 1840).

¹⁶¹ Vezi Anexa I, 26. Pentru pasagiile inspirate de Gavarni cf. Jean Prinnet, *op. cit.*, p. IV.

¹⁶² Cf. Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 18.

¹⁶³ Scrisoare către Ion Ghica, din iulie 1844, publicată de Mihail I. Kogălniceanu, *Știri noi despre viața și activitatea lui Ludovic Steege*, în *Arhiva românească*, X, 1945–1946, p. 151.

¹⁶⁴ Cf. *Notre-Dame de Paris*, [1831], I, 5: *Quasimodo*. « On lit ce roman comme on parcourt un livre d'images », observă M.-P. Guyard în introducerea recentei sale ediții (Paris, [1967], p. XXVIII); « caprice à la Callot ou à la Rembrandt » definește cartea, cu intenția de a-i sugera atmosfera ireală, Jean-Bertrand Barrère (*La Fantaisie de Victor Hugo*, I, Paris, 1949, p. 149). Destul de superficialul pitoresc al viziunii lui Hugo, în care, sub extraordinara virtuozitate verbală, se simte graba consultării unor izvoare (vezi E. Huguet, *Quelques sources de « Notre-Dame de Paris »*, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, VIII, 1901, p. 48–79, 425–455, 622–649), nu justifică, îndeajuns aceste prestigioase apropieri. Prima ediție ilustrată a romanului apărui la Renduel,

în 1836, cu 12 planșe gravate după desene de Louis Boulanger, Alfred și Tony Johannot, Raffet, Rogier și Rouarge, (pl. 2: *Quasimodo*). Cf. Brivois, p. 195–196; Carteret, III, p. 300. Mult mai însemnată, sub raportul ilustrației, este însă cea publicată în 1844 de editorii Perrotin și Garnier. Apariția celor 67 de fascicule ce o alcătuiesc (întii cite unul, apoi cite două pe săptămînă), nu avea să se încheie decît în octombrie, cu 55 de planșe (21 gravate în oțel și 34 în lemn) și un mare număr de vignete în text, după desene de E. de Beaumont, Louis Boulanger, Daubigny, Tony Johannot, de Lemud, Meissonnier, C. Roqueplan, Louis-Henri de Rudder, Steinheil (la B.A.R., o reimprimare din 1850, provenind de la Al. Odobescu). Cf. Brivois, p. 196–197; Carteret, III, p. 300–304: « le prototype du grand texte illustré par les artistes de son temps ». În unul dintre primele fascicule, datînd deci de la începutul anului, se afla ilustrația lui de Rudder, *Scène des grimaces à la rosace de la chapelle* (în articolul de față fig. 36). Cit despre Grandville, acesta imaginase un subiect inrudit cu priveliștea ce stîrnea, la Borsec, veselii lui Alecsandri: o *École de natation*, transportată în lumea vietăților acvatice (*Les Métamorphoses du jour*, [1829]; în ed. Garnier, 1869, pl. XVIII, textul la p. 96–99; vezi în prezentul articol fig. 34).

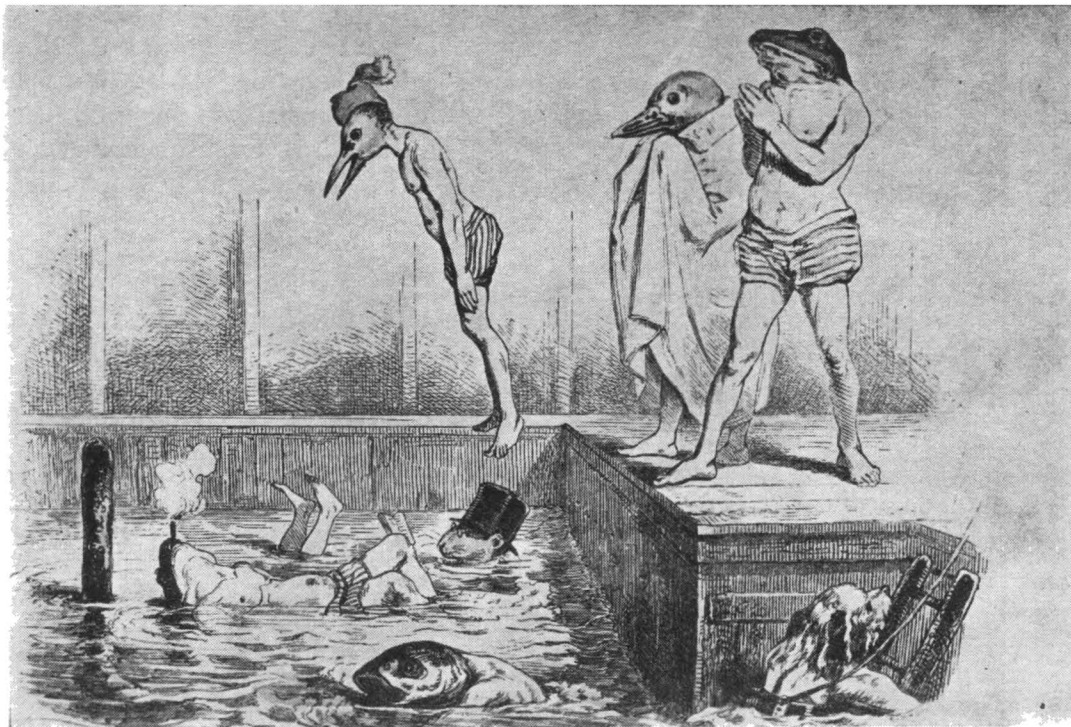


Fig. 34. — Grandville, Școală de înot. Gravură în lemn după litografia din *Les Métamorphoses du jour*, 1829.

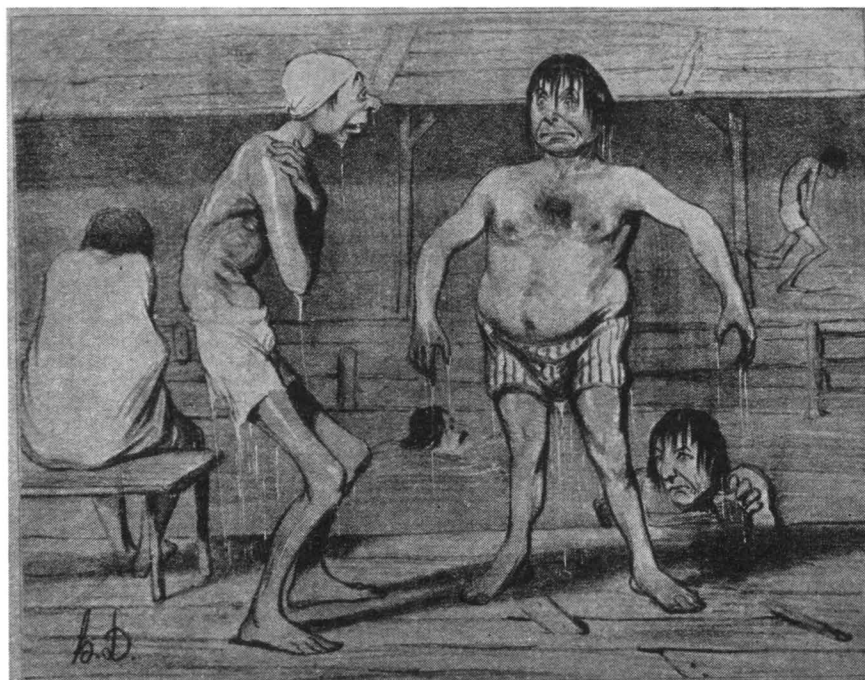


Fig. 35. — H. Daumier, *La baie*. Litografie. (*Le Charivari*, 11 iunie 1839. Delteil 760).



Fig. 36. — Louis-Henri de Rudder, *Scena grimaselor*. Gravură în lemn. (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1844).

graba de la urmă în care aceștia nu nimeresc să se îmbrace, amintesc una dintre temele tipice ale caricaturiştilor francezi, așa-numitele «bains à quatre sous», prilejuind cea mai spectaculoasă desfășurare de imperfecții anatomice și de grimase stranii. Modelul inegalabil al genului fusese oferit de Daumier în seria *Les Baigneurs* [fig. 35]¹⁶⁷.

V

Larga răspîndire pe care a cunoscut-o în țările române desenul satiric francez este atestată și de alte mărturii. Desene de Daumier, copiate de G. Venrich, apar în *Calendarul popular* al lui Friedrich Walbaum. Sub titlul *Răbdare casnică* vedem aici, în 1843, o litogra-

întii pahar plin cu burcut, tabloul ce înfățișează este vrednic de penelul vestitului Gavarni»¹⁶⁵. În rîndurile ce urmează, insistența asupra fizionomiei, mobilitatea trăsăturilor, accentul caricatural, ne duc totuși mai degrabă spre Daumier: «Mușchii obrazului se zgîrcesc, sprincenele se încrețesc, ochii se dau peste cap, buzele se strîng ca pentru o dulce sărutare, și toată fizionomia sa se preface într-o nevino-vată și neprețuită caricatură». Cei doi artiști colaborau deopotrivă la *Charivari*, unde Alecsandri îi întâlnea adesea, fără a da firește prea multă însemnătate unor particularități de stil ce ni se par astăzi esențiale¹⁶⁶.

Și pentru ca iluzia cititorului să fie deplină, poetul schițează cîteva replici, asemenea celor ce comentau desenele artiștilor parizieni:

- Bre! da ră-i apa astăzi!
- Nu-mi merge pe gît nici de frică.
- Eu mai bucuros aș bea șampanie.

Sau:

- Comment trouvez-vous l'eau ce matin, madame la baronne?
- Tedesdaple!

Alte episoade, cu bolnavii ce se aruncă în bazinul comun, trecînd prin clasicele ezitări inspirate de răceala apei, cu incidentele burlești datorate învîlmășelii înotătorilor, cu

¹⁶⁵ V. Alecsandri, *Borsec*, în *Propășirea*, I, nr. 42, din 29 octombrie 1844, p. 334–336; întreruptă odată cu suspendarea revistei lui Kogălniceanu, schița a fost reluată în *Calendar pentru poporul românesc*, IV, 1845, p. 30–41 (aici pasajele citate în text). În *Proză*, ed. G. C. Nicolescu, București, 1967, p. 162–171.

¹⁶⁶ Publicul mare «ne voyant que le côté comique du genre», numea desenele lui Gavarni «des caricatures», fără a le deosebi de acelea ale lui Daumier (Henri Beraldi,

op. cit., VII, p. 16–17). Jean Adhémar precizează însă că, dacă spre 1840, între Daumier și Gavarni se mențin diferențe în ce privește subiectele, tehnica lor devine «étrangement semblable». Pierzînd din caracterul lor de desen elegant și cîștigînd mai multă vigoare, planșele lui Gavarni se apropie de acelea ale lui Daumier (*op. cit.*, p. 73).

¹⁶⁷ Seria *Les Baigneurs* a apărut în *Le Charivari* între 11 iunie 1839 și 27 septembrie 1842 (Delteil 760–790).

fie în care un bătrîn ajută o femeie în vîrstă să strîngă un ghem de lînă [fig. 37]. Originalul este o planșă de Daumier, apărută în *Le Charivari*, dar reprodusă după o reluare, de altă mînă, din *Musée pour rire*, una dintre nenumăratele publicații editate de Philippon¹⁶⁸. «D'eux nous ne serions pas heureux ensemble», îi spune tomnatecul vizitator bătrînei. Lungul comentariu din *Calendar* imaginează, plecînd de la același desen, povestea unui soț persecutat, cu meticuloase și nu prea spirituale interpretări ale fizionomiilor celor doi. Bărbatul ar părea astfel «ținut cam strîmt, cel puțin după trăsăturile obrazului» ce ar dovedi «o moderație și o dietă îndelungată». Mai ciudată este ideea comentatorului anonim de a da inocentei scene și o interpretare politică. Cine știe dacă «mișelul de zugrav» nu va fi voit să înțeleagă prin bătrîn un «ministru franțozesc», iar prin autoritara-i soție pe «bătrîna Anglia»! În această ipoteză ghemul de lînă ar fi... «pricina orientală». O altă copie după Daumier, intitulată *Distratul* apărea doi ani mai tîrziu în calendarul bucureștean, reproducînd prin intermediul aceluiași *Musée pour rire* un original publicat tot în *Le Charivari*¹⁶⁹. Comentatorul anonim intervine și de astă dată, istorisind întîmplări cu distrați și imaginîndu-și că personajul care citește la masă turnîndu-și apă în farfurie ar fi un literat «adîncit în citirea unui romanț a celii mai vestite scriitoare franțeză». Originalul primei dintre aceste două stampe face parte din seria *Croquis d'expressions*, iar al celei de-a doua din *Galerie physionomique*, în care Daumier regăsește linia mai veche a lui Lavater și a adeptului său francez Louis Boilly¹⁷⁰.

Calendarul popular reproduce apoi din *Le Magasin pittoresque* două desene de Grandville [fig. 38]¹⁷¹. În neconținut dezacord cu lumea în care trăia și cu sine însuși, Grandville zugrăvește aici, în scară descendentă, manifestarea instinctelor animalice pe chipul unui răufăcător și în contrast cu acestea progresele inteligenței și chiar ale simțului moral la un cîine. Artistul își exprimă mizantropia și dezamăgirea într-un comentariu asupra acestor două evoluții paralele: *L'homme descend vers la brute; l'animal monte vers l'homme*. Desenele lui Grandville, în care societatea vremii apare adesea travestită sub chipuri de animale, nu aduc surîsul bonom al lui La Fontaine ci o viziune fantastică și tragică a existenței. Ocolind aceste perspective mai complexe, textul din *Calendar* se ocupă însă numai de inteligența și fidelitatea cîinilor, exemplificîndu-le prin anecdote.

În ianuarie 1848 apărea la București primul volum al *Călătoriilor lui Gulliver*, în traducerea lui Ion Negulici, cu ilustrații litografiate de acesta după Grandville [fig.39b]¹⁷². Însemnătatea publicației, și sub aspectul prezentării grafice, este subliniată de o notiță din *Curierul românesc*: «Călătoriile lui Gulliver eșiră de subț tipar în cea mai frumoasă ediție

¹⁶⁸ Litografia lui Daumier în *Le Charivari* din 12 iulie 1838 (seria *Croquis d'expressions*, 18; Delteil 484); reproducere inversată în *Musée pour rire*, III, Paris, Aubert, 1840, cu un comentariu de Maurice Alhoy, *Les Vieilles amours* (p. 119); apoi iarăși în sensul originalului, în *Calendar popular*, VI, 1843, p. 55 (comentariu anonim, intitulat, ca și imaginea, *Răbdare casnică*, la p. 54–56). Copia din *Calendarul popular*, semnalată fără indicarea precisă a izvorului, în G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, II, București, 1945, p. 140.

¹⁶⁹ Litografia lui Daumier în *Le Charivari* din 25 noiembrie 1836 (seria *Galerie physionomique*, 3; Delteil 328) sub titlul *Une lecture entraînant*; reproducere inversată în *Musée pour rire*, III, cu un comentariu de Maurice Alhoy, *Les Distractions de M. Boniface* (p. 125); apoi în *Calendar popular*, VIII, 1845, p. 48 (comentariu anonim, intitulat ca și imaginea, *Distratul*, la p. 47–48; litografia, și aici în sensul originalului, semnată G. Venrich).

¹⁷⁰ Influența lui Boilly asupra lui Daumier este semnalată de Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 20 și 115; pentru aceea a lui Lavater asupra lui Boilly vezi Werner Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso*, p. 115: «On pourrait interpréter les dessins de têtes de Boilly, groupés par cinq, comme un commentaire imagé des fragments physiognomiques de

Lavater. Leurs titres ont souvent un caractère moral ou allégorique, *La Gourmandise* ou *La Paresse*, alors que le dessin n'en développe que le caractère physiognomique» (repr.: Louis Boilly, *Trente-cinq têtes*, Litografie).

¹⁷¹ J. J. Grandville, *Fantaisie*, în *Magasin pittoresque*, XI, 1843, p. 108–109. Desenele lui Grandville, gravate în lemn de H. Brévière, sînt însoțite de un comentariu redactat de artist. În *Calendar popular*, X, 1847 (editat acum de C. A. Rosetti și E. Winterhalder), ambele desene, prezentate pe o singură pagină, sînt litografiate de G. Venrich (p. 36); comentariu anonim, sub titlul *Cîinele*, la p. 37–38.

¹⁷² *Călătoriile lui Gulliver în țere depărtate de la Swift*. Traduse de I. D. Negulice și confruntate cu originalul engles prin ajutorul D. Em. Angelescu. Ediție ilustrată cu 80 figure tot de traducătorul. București, tipografia lui Iosif Copainig, 1848, 2 vol. Pe coperta volumului II: «ilustrat cu 54 figure în loc de 46». [Citat mai departe: *Călătoriile*]. Asupra ilustrațiilor vezi C. I. Stăncescu, *Ioan Negulici, în Literatură și artă română*, III, 1898, nr. 12, p. 757; Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici*, București, 1939, p. 93 și 137; idem, *Pictorul revoluționar I. D. Negulici*, Ploiești [1962], p. 43; G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, I, București, 1942, p. 251.



Fig. 37. — G. Venrich, *Răbdare casnică*, Litografie după Daumier. (*Calendar popular*, 1843).



Fig. 38. — G. Venrich, *Omul și câinele*. Litografie după Grandville. (*Calendar popular*, 1847).

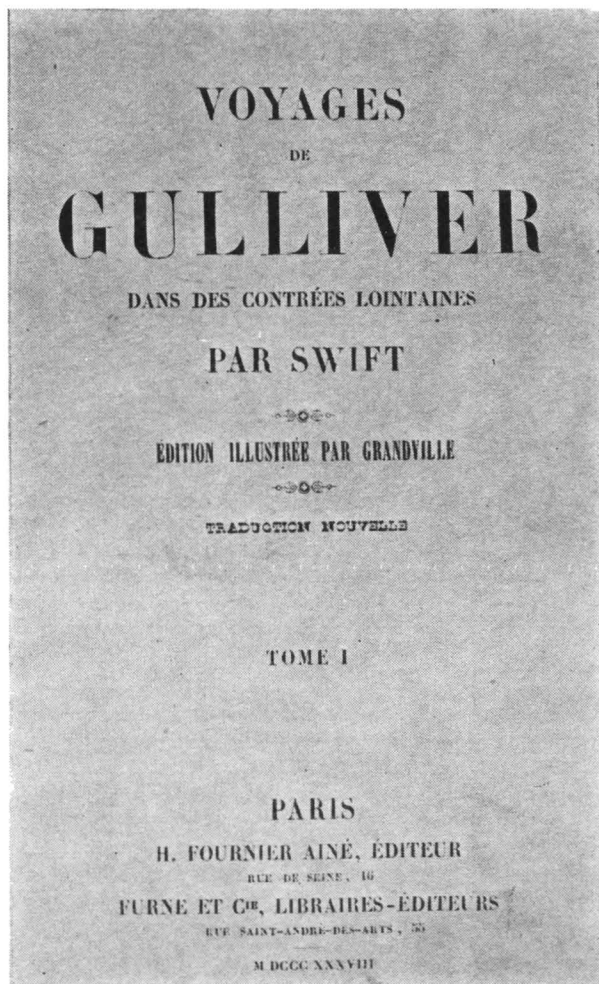


Fig. 39 a. — Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838. Pagina de titlu.

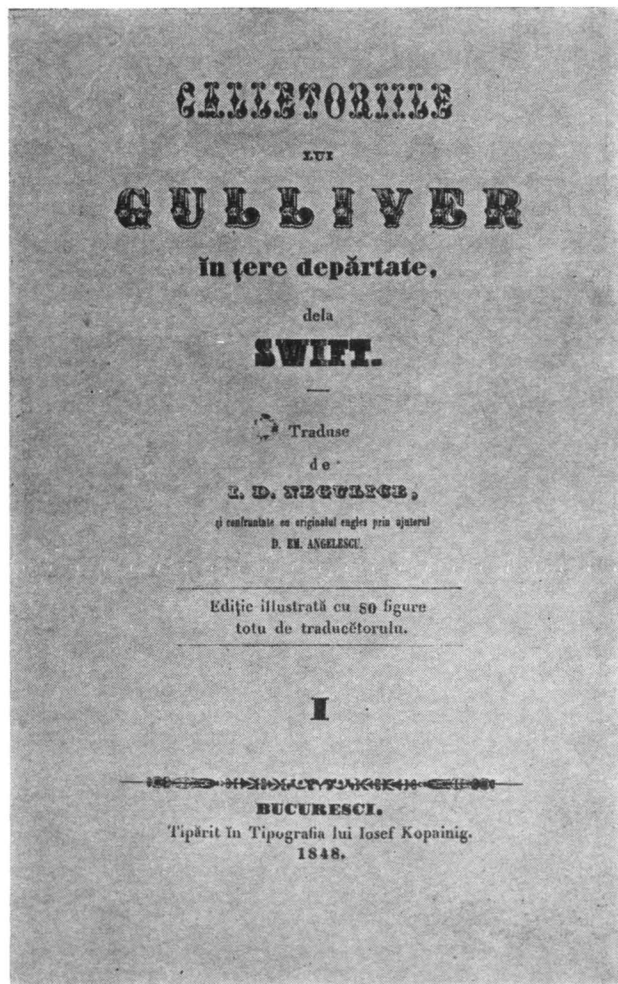


Fig. 39 b. — Swift, *Călătoriile lui Gulliver*. Traducere de I. Negulici, 1848. Pagina de titlu.

din câte am putut avea pînă aci. Oricîți cunosc ediția franceză ilustrată vor simți o vie mulțumire cînd vor vedea că un artist român s-a pus, în onoarea nației sale, a egala o ediție din cele mai frumoase pariziene. În călătoria în Liliput și în cea de la Brobdignag se coprink peste treizeci de vignete, lucrate în litografie de însuși d. Negulice, cu o stăruință de artă lăudabilă, imitînd cea mai perfectă csilografie »¹⁷³.

Ceea ce lipsește din această notiță este numele lui Grandville, autorul ilustrațiilor originale pe care Negulici le-a copiat, cu unele modificări și cu un minim aport de interpretare personală. Din cele 450 de vignete desenate de Grandville pentru ediția din 1838¹⁷⁴, Negulici s-a oprit în cele două volume ale traducerii sale, la aproximativ 90, pe care le-a litografiat în peniță¹⁷⁵. Examinînd planșele ediției românești constatăm că ele poartă în genere o dublă semnătură, numele lui Negulici precum și inițiala G., indicînd discret, prea discret desigur, pe autorul ilustrațiilor, Grandville. Inițialele acestuia apar doar uneori, sub vignetele din ediția franceză, numele său fiind arătat aici pe pagina de titlu. Întîlnim în schimb adesea, sub vignetele originale, semnăturile celor ce au gravat în lemn desenele lui Grandville (între alții: Brévière, Guillemot, Piaud, Sears, Verdeil). Negulici le-a înlocuit cu propriul său nume, ca unul ce a executat noua transpunere, pe piatră. Acesta este sensul semnăturii

¹⁷³ *Gulliver*, în *Curierul român*, XX, nr. 1 din 1 ianuarie 1848, p. 4.

¹⁷⁴ Swift, *Voyages de Gulliver dans les contrées lointaines*. Édition illustrée par Grandville. Traduction nouvelle. Paris,

H. Fournier aîné; Furne et Cie, 1838. 2 vol. Vezi Brivois, p. 385–386; Henri Beraldi, *op. cit.*, VIII, 1888, p. 220; Carteret, III, p. 578–580. [Citat mai departe: *Voyages*].

¹⁷⁵ Vezi mai sus nota 172.

ni aucun tort à leurs maisons. Le peuple en fut averti par une proclamation qui annonçait le dessein que j'avais de visiter la ville. La muraille qui l'environnait était haute de deux pieds et demi, et épaisse au moins de onze pouces; en sorte qu'un carrosse pouvait aller dessus et faire le tour de la ville en sûreté: cette muraille était flanquée de fortes tours à dix pieds de distance l'une de l'autre. Je passai par-dessus la porte occidentale, et je marchai très-lentement de côté par les deux principales rues, n'ayant qu'un pourpoint, de peur d'endommager les toits et les gouttières des maisons par les pans de mon justaucorps. J'allais avec une extrême circonspection, craignant de fonler aux pieds quelques gens qui étaient restés dans les rues, nonobstant les ordres précis signifiés à tout le



monde de se tenir chez soi durant ma marche. Les balcons, les fenêtres des premier, deuxième, troisième et quatrième étages, celles des greniers ou galetas, et les gouttières même, étaient remplies d'une si grande foule

Fig. 40 a. — Grandville, *Gulliver printre casele din Mildendo*. Gravură în lemn. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 40 b. — I. Negulici, *Gulliver printre casele din Mildendo*. Litografie după Grandville. (Swift, *Caleatoriile lui Gulliver*, 1848).

sale, de interpret și nu de autor. Planșele lui Negulici prezintă de obicei și mențiunea atelierului Venrich în care au fost imprimate ¹⁷⁶.

O deosebire esențială între ilustrațiile originale și cele din traducerea lui Negulici este produsă de modificarea raportului grafic dintre text și imagine. De cele mai multe ori vignetele lui Grandville sînt încadrate în text, cu părți lăsate anume neterminate sau schițate sumar, pentru ca între rîndurile tipărite, zonele rămase albe ale hîrtiei și desen să se stabilească variate și adesea neașteptate raporturi decorative. Mijloacele tehnice de care dispunea și îndeosebi utilizarea litografiei, l-au făcut pe Negulici să prezinte ilustrațiile pe planșe separate, grupîndu-le în multe cazuri cîte două, desprinse din ambianța textului. Ele plutesc astfel în vid, cu goluri nejustificate, anulîndu-și reciproc efectul. Spre a evita pe cît posibil acest neajuns, Negulici intervine uneori, completînd desenele lui Grandville într-un cuminte spirit anecdotic și negliînd tocmai ceea ce face originalitatea artistului,

¹⁷⁶ Ilustrația la Gulliver, capodoperă unanim prețuită a lui Grandville, a fost reeditată în mai multe rînduri în timpul vieții artistului și sub semnătura sa. O dată cu prima ediție franceză se tipărea una, identică în ce privește ilustrația, la Londra (cf. Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 45); cunoaștem și o ediție germană: *Gulliver's Reisen in unbekannten Länder*

von Jonathan Swift. Aus dem Englischen neu übersetzt von Dr. F. Rottenkamp. Zweite Ausgabe mit 450 Bildern und Vignetten von Grandville. Stuttgart, Adolph Krabbe, 1843, 2 vol. O a doua ediție pariziană, din 1845, folosește clișeele originale, nu însă în totalitatea lor (cf. Brivois, p. 386).

Sur la fin du dîner, la nourrice entra, portant dans ses bras un enfant de l'âge d'un an, qui, aussitôt qu'il m'aperçut, poussa des cris si forts, qu'on aurait pu, je crois, les entendre du pont de Londres jusqu'à Chelsea. L'enfant, me regardant comme une poupée, criait afin de m'avoir pour lui servir de jouet. La mère, par pure faiblesse, me mit à la portée de l'enfant, qui se saisit bientôt



de moi, et mit ma tête dans sa bouche, où je commençai à burler si horriblement, que l'enfant effrayé me laissa

Fig. 41 a. — Grandville, *Gulliver și copilul uriașilor*. Gravură în lemn. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 41 b. — I. Negulici, *Gulliver și copilul uriașilor*. Litografie după Grandville. (Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, 1848).

acel « côté fou » ce avea să fie remarcat cu interes de Baudelaire¹⁷⁷. Gulliver răzbind anevoie printre casele din Mildendo și, oarecum, dintre însăși caracterele tipografice ale textului ce-l împresoară, este, la Grandville, o imagine căreia dimensiunile reduse și formele simplificate îi asigură în mare parte puterea de sugestie [fig. 40 a]. Negulici îl scoate pe Gulliver din strîmta uliță în care pătrunsese ca în vis; cu oarecare dezinvoltură el așează la picioarele eroului desenat tacticos coliviile unor edificii la ale căror ferestre și pe ale căror acoperișuri apar noi personaje agitîndu-se într-o atmosferă de bazar oriental [fig. 40b]¹⁷⁸. Simburele anecdotic este astfel dezvoltat în dauna poeziei. Ajuns printre uriași, la Brobdnag, Gulliver este dus la gară de un copil de un an, care-l ia drept o păpușă. Grandville sugerează indirect raportul dintre personajul nostru și copilul uriașilor, ținut în brațe de doică, schițînd doar partea inferioară a chipului acesteia, în timp ce fruntea și boneta femeii dispar ca și cum ar fi ieșit din unghiul nostru vizual [fig. 41a]. Negulici completează desenul, transformînd astfel scena, terifică în sine, într-un placid subiect de gen [fig. 41b]¹⁷⁹. Căderea lui Gulliver într-o farfurie cu lapte ia, la Grandville, proporțiile unei catastrofe privity de două ființe uriașe, o femeie căreia nu-i vedem decît bărbia și gura, și un bătrîn prezent doar prin privirile sale sinistre. Din farfurie ilustratorul n-a reținut decît partea în care Gulliver se zbate înfricoșat de vedenia celor două chipuri aplecate asupra sa. Înlocuind o întîmplare fabuloasă printr-un banal accident, Negulici rotunjește farfuria și elimină uriașii¹⁸⁰. Altădată, în volumul II, avem o succesiune insolită de obiecte și de vietăți (un cîine, un gîndac, o spînzurătoare, o sită, o cursă de șoareci etc.) inserate succesiv în textul mai multor

¹⁷⁷ Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, ed. cit., p. 421.

¹⁷⁸ *Voyages*, I, p. 55; *Călătoriile*, I, p. 61.

¹⁷⁹ *Voyages*, I, p. 158; *Călătoriile*, I, p. 150.

¹⁸⁰ *Voyages*, I, p. 190; *Călătoriile*, I, p. 179.

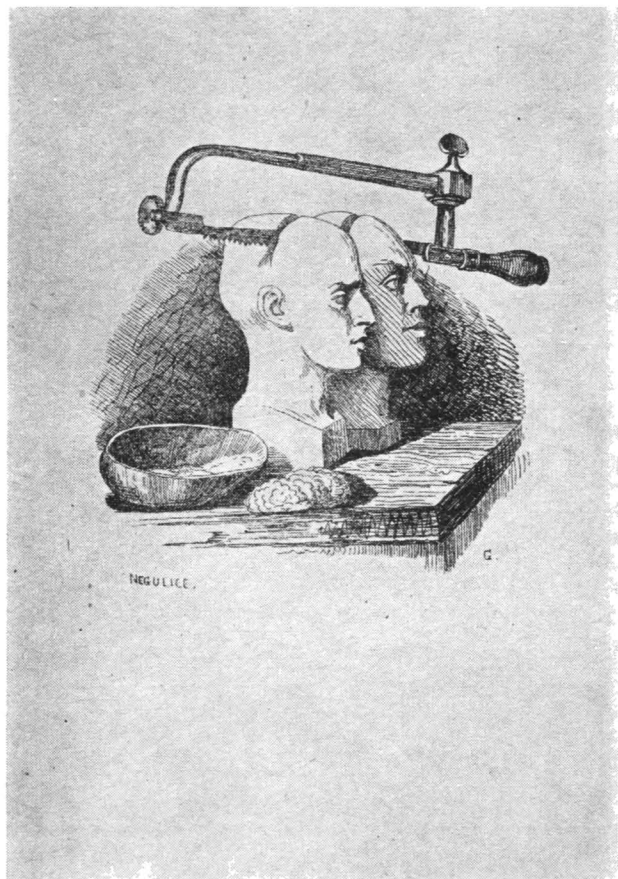


Fig. 42. -- I. Negulici, *Experiență frenologică*. Litografie după Grandville. (Swift, *Caleatoriile lui Gulliver*, 1848).



Fig. 43. — I. Negulici, *Bătrânii struldbrugg*. Litografie după Grandville. (Swift, *Caleatoriile lui Gulliver*, 1848).

pagini, reprezentînd simbolurile criptice și, eventual, subversive, descifrate de fantezista poliție secretă din Lagado în corespondența unor suspecți. Prin dimensiunile lor miniaturale, prin incoerența lor ca și prin concizia lor epigramatică, aceste desene au, în alternanță cu rîndurile tipărite, funcția unor mici exclamații ironice. Negulici grupează cele 20 de vignete pe o singură planșă, păstrîndu-le rostul de elemente de referință necesare înțelegerii textului, dar rîpîndu-le orice sens expresiv propriu ¹⁸¹.

Același spirit anecdotic se vedește în genere în alegerea ilustrațiilor ediției românești. Un episod tipic pentru imaginația intens onirică a lui Grandville, ca acela în care Gulliver este atacat de un imens batracian ¹⁸², lipsește astfel. Negulici a reținut în schimb imaginea stranie, aproape suprarealistă, a două capete de platur sectionate de un fierăstrău ¹⁸³. Grandville depășea aici datele povestirii lui Swift. Pentru a pune de acord facțiunile din Laputa un medic preconiza transplantarea reciprocă a cîte unei jumătăți de creier aparținînd unor politicieni din partide opuse, pentru ca, în lăuntrul aceleiași țeste, tezele antagonice să-și afle împăcarea. Desenatorul nu reprezintă însă operația pe viu, ci amintindu-și de teoria localizărilor cerebrale, o ilustrează prin capetele de platur, mulate după acelea ale indivizilor în cauză [fig. 42], potrivit principiilor lui Gall: « Toutes les fois que je faisais la connaissance d'une personne qui possédait à un degré éminent une qualité ou une faculté quelconque », scrie acesta, « je moulais sa tête. Pour en avoir la forme toute entière, je rasais les cheveux, à quoi plusieurs individus se prêtèrent de très bonne grâce, ou bien je rendais les contours extérieurs de la tête, en les mesurant et en les palpant. En peu d'années je formai ainsi une collection de quatre cents plâtres d'hommes de tous les états et de

¹⁸¹ *Voyages*, II, p. 77–83; *Caleatoriile*, II, p. 74.

¹⁸² *Voyages*, I, p. 215.

¹⁸³ *Voyages*, II, p. 73; *Caleatoriile*, II, p. 69.

toutes les classes. . . »¹⁸⁴. Calmul narației, contrastînd ciudat cu surprinzătoarele îndeletniciri ce ni se relatează, pare desprins, într-adevăr, din povestirile lui Gulliver. Este o notă pe care Grandville a surprins-o, cu simțul său special pentru humorul implicit în actele ce se apropie, în aparență cel puțin, de granițele absurdului.

O altă ilustrație vrednică de atenție, dintre cele copiate de Negulici, este cea înfățișînd un grup de șase bătrîni, așa-numiții « struldbrugg », făpturi fără vîrstă, de o urîșenie obsedantă, venind dintr-un trecut imemorial [fig. 43]¹⁸⁵. Modelul lor este celebrul desen al lui Leonardo da Vinci de la Windsor¹⁸⁶, una dintre sursele la care au apelat în repetate rînduri maeștrii europeni ai grotescului, începînd cu Dürer și cu Bosch¹⁸⁷. S-a observat că în desenul lui Leonardo chipul din mijloc, văzut din profil și încununat cu lauri, este de o ținută clasică și, în ciuda urîșeniei sale, de o « tragică demnitate »¹⁸⁸, poate un portret ideal al maestrului, privind absent în depărtare, printre capetele grotești de care îl separă un nevăzut prag spiritual. Bătrînii lui Grandville aparțin cu toții unei singure familii morale, reprezentînd răul prin decrepitudine și stupiditate. Seninul bătrîn încununat din desenul lui Leonardo este mutat aici în dreapta compoziției¹⁸⁹ și coborît la treapta sub-umană a tovarășilor săi, a căror expresie se concentrează în rînjetul inconștient al celui din mijloc.

Inaderența lui Negulici față de modelul său francez apare limpede într-o planșă care, deși lipsind din exemplarele cunoscute, figura, potrivit mărturiei lui Stăncescu¹⁹⁰, printre ilustrațiile traducerii. O vigneta din ediția originală reprezintă, într-o scenă de interior, pe unul dintre ipoteticii lectori ai romanului, față de care Gulliver întreprinde, în capitolul final, profesia de credință a veracității povestirilor sale [fig. 44a]¹⁹¹. Este un burghez bine hrănit, cu scufie în cap, instalat confortabil în fața bibliotecii sale, peste umărul căruia privește o tînără femeie. Negulici copiază scena, dezvoltînd unele accesorii, și dînd lectorului propriile sale trăsături, iar femeii pe acelea ale tovarășei sale, blonda, frumoasa și, se pare, nestatornica Ana Sibarti. Compoziția lui Grandville este ca de obicei inversată, ceea ce-i strică echilibrul, efect la care contribuie și insistența asupra trăsăturilor Anei, abătîndu-ne atenția de la personajul principal [fig. 44b]. Dintre sutele de imagini atît de adesea fantastice ale cărții, Negulici preferă drept cadru al portretului său liniștea acestei idile domestice, port păzit de furtuni pînă la care ajunge ecoul aventurilor lui Gulliver. Aflăm aici expresia unei năzuințe niciodată împlinite către o viață de calmă contemplație și de bucurii intime și totodată mărturia acelui atașament față de realitatea tangibilă și imediată ce constituie una dintre caracteristicile gustului Biedermeier.

În vasta sa operă de ilustrator, Grandville găsise adesea prilejul de a-și înfățișa propria imagine, fapt ce nu i-a putut scăpa, firește, lui Negulici. În *Cent Proverbes* artistul, ținînd o marotă, insignă a magistraturii comice, se iscălește pe un zid [fig. 47]¹⁹². Recunoaștem trăsăturile sale în chipul eroului principal din ilustrațiile la romanul *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, de L. Reybaud¹⁹³. Grandville nu este de loc indulgent cu fizionomia sa, dovedind dimpotrivă o inventivitate deosebită în a-i descoperi virtualitățile caricaturale¹⁹⁴. Unul dintre prietenii săi apropiați, Edouard Charton, și-l amintea « maigre, chétif, d'une taille au-dessous de la moyenne, ni beau ni laid, peu soucieux de parure

¹⁸⁴ F. J. Gall, *Influence du cerveau sur la forme du crâne, difficultés et moyens de déterminer les qualités et les facultés fondamentales et de découvrir le siège de leurs organes*, III, Paris, Boucher, 1823, p. 183.

¹⁸⁵ *Voyages*, II, p. 129; *Caletoriile*, II, p. 114.

¹⁸⁶ Kenneth Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Second edition revised with the assistance of Carlo Pedretti, I [Londra], 1968, p. 84–85 (nr. 12.495; repr. în vol. II).

¹⁸⁷ Cf. Jan Bialostocki, "Opus quinque dierum": Dürer's "Christ among the Doctors" and its Sources, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1959, nr. 1–2, p. 17–34.

¹⁸⁸ E. H. Gombrich, *Leonardo's Grotesque Heads: Prolegomena to their Study*, în *Leonardo. Saggi e Ricerche*, Roma,

1954, p. 213 (cit. de Jan Bialostocki, *op. cit.*, p. 31).

¹⁸⁹ În copia lui Negulici, care inversează desenul: în stinga.

¹⁹⁰ C. I. Stăncescu, *loc. cit.*; repr. după un exemplar din colecția ing. Gr. Zmeureanu, în Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici*, 1939, pl. XXIX. Vezi și G. Oprescu, *op. cit.*, I, p. 89. Stăncescu afirmă că ilustrația se afla « la începutul volumului ».

¹⁹¹ *Voyages*, II, p. 302.

¹⁹² Paris, H. Fournier, 1845, p. 354.

¹⁹³ Édition illustrée par J. J. Grandville. Paris, Dubochet; Le Chevalier, 1846. Cf. Brivois, p. 350–353.

¹⁹⁴ Un portret al lui Grandville, intrucitva idealizat, este litografia lui Émile Lassale, evocînd fața suptă, nasul acvilin și privirea neliniștită a artistului (*Galerie de la presse*,

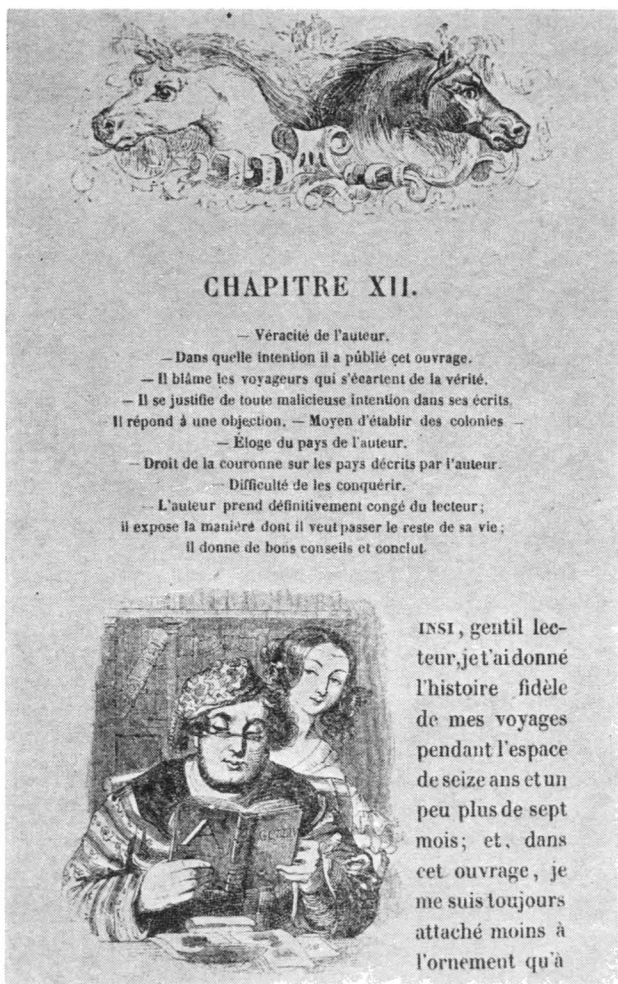


Fig. 44 a. — Grandville, *Un cititor*. Gravură în lemn. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 44 b. — I. Negulici, *Autoportret*. Litografie după Grandville. (Colecție particulară).

et laissant d'ordinaire ses cheveux et sa barbe en désordre». Toată expresia fizionomiei sale era în ochii «d'une extrême mobilité, tour à tour souriants, vifs ou inquiets», în gura vie și fină¹⁹⁵. În *Jérôme Paturot* întâlnim și o aluzie autobiografică. Malvina, soția eroului, își face papiote din poemele acestuia, întrebuițare pe care o căpătau se pare uneori și desenele lui Grandville¹⁹⁶. Paturot-Grandville descoperă sacrilegiul cu o mină tragi-comică de fiară înfuriată.

Dar Grandville nu se mărginea să-și reprezinte chipul cu ironia specifică temperamentului său romantic. Autoportretele sale ating uneori un registru mai grav. Prin intermediul vreunei gravuri va fi cunoscut tabloul lui Caravaggio din Galeria Borghese, în care, potrivit unei răspândite legende, marele pictor italian s-a zugrăvit în figura îndurerată a lui Goliat¹⁹⁷. Între ilustrațiile la *Gulliver* desenatorul francez strecoară un astfel de autoportret criptic, împrumutînd trăsăturile sale regelui din *Laputa*¹⁹⁸. Cu un ochi închis și altul privind

de la littérature et des beaux-arts, III, 1840, nr. 12, cu o notiță de Victor Ratier). Mai multă energie exprimă un relief de David d'Angers, datat 1841 (repr. în *Le Magasin pittoresque*, XXIII, 1855, p. 356; în art. de față, fig. 46).

¹⁹⁵ [Edouard Charton], J. J. Grandville. *Dessins inédits*, în *Magasin pittoresque*, XXIII, 1855, loc. cit.

¹⁹⁶ L. Reybaud, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁷ Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, I, Roma, 1672 (ed. facsimil, Roma, 1931), p. 208: «... e l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia che è il suo proprio ritratto...». În *Jérôme*

Paturot, ed. cit., p. 68, Grandville ilustrează parodia unui foileton macabru printr-un cap tăiat și ținut de păr, asemănător cu acela al lui Goliat din tabloul lui Caravaggio.

¹⁹⁸ *Voyages*, II, p. 30. Pentru semnificația simbolică a instrumentelor geometrice cf. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Geneva, 1959, col. 112. Idei înrudite cu interpretarea pe care o dăm acestui autoportret criptic al lui Grandville, în Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, [Geneva, 1970], cu deosebire p. 83–99: *Naissance du clown tragique*. Baudelaire, scrie Starobinski, a con-



Fig. 45. — Grandville, *Regele din Laputa* (autoportret criptic). Gravură în lemn. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 46. — David d'Angers, *Portretul lui Grandville*. Relief. 1841. (Gravură în lemn din *Le Magasin pittoresque*, 1855).



Fig. 47. — Grandville, *Autoportret*. Gravură în lemn. (*Cent proverbes*, 1845).

extatic în sus, regele poartă în ureche un fel de cercel închipuind un echer, simbol al preocupărilor matematice în care trăiesc absorbiți cu desăvârșire bărbatii din ciudata sa țară, și totodată emblemă bine cunoscută a melancoliei [fig. 45]. Împreună cu regele geometru, Grandville se așază astfel sub semnul întunecatului Saturn. Dar privind mai bine acest chip cu gura întredeschisă de o suferință nespusă, cu părul și barba în dezordine, descoperim că regele este totodată Isus, amintindu-l pe cel din *Încoronarea cu spini*, pictată de Bosch, de la Escorial¹⁹⁹. Ceea ce face mai stranie această imagine este diadema regelui, transformată într-o derizorie coroană de bufon, cu clopoței, semilune și stele, marcată deasupra, într-un cerc de raze, prin litera J, inițiala lui Jean-Isidore Gérard, cu care începe primul cuvânt al unuia dintre capitole. Între grotesc și fantastic, Grandville încerca un sentiment ce va străbate și în opera lui Flaubert, care, având înaintea *Tentația sfântului Anton* gravată de Callot, mărturisea în 1846: „Le grotesque triste a pour moi un charme inouï; il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire, mais rêver longuement”²⁰⁰. Același Callot este de altfel precursorul spiritual al unei părți însemnate din lumea ilustrațiilor lui Grandville.

VI

Printre cărțile despre care știm că au ajuns în mâinile cititorilor din Iași către 1850²⁰¹ se numără câteva publicații amplu ilustrate, înrudite cu speța literară a fiziologiilor. Una dintre ele este *La Grande Ville, nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*²⁰², cu gravuri de Gavarni, Victor Adam, H. Emy, Traviès, H. Monnier și în primul rând de Daumier, a cărui contribuție constă de astă dată din 58 de imagini, schițe rapide cărora gravorul știe a le păstra accentul și prospețimea²⁰³. Mai de aproape ne privește volumul *Les Étrangers à Paris*²⁰⁴, între ale cărui ilustrații sînt și două planșe semnate de H. Emy și Th. Guérin consacrate moldovalahilor și prilejuite de un text plin de divagații melodramatice al lui Stanislas Bellanger. Moldovalahul este reprezentat de H. Emy într-o impecabilă ținută mondenă [fig. 48], cum era atunci și aceea a lui George Bellu, acest nepot de boieri cu anterior și mătăniei, care avea să-și petreacă tinerețea în Parisul lui Gavarni și al lui Constantin Guys înainte de a deveni prietenul și sprijinitorul impresioniștilor²⁰⁵. În versiunea superficialului Bellanger, moldovalahul este mai ales frivol și afemeiat, inspirînd poate butada lui Baudelaire din *Le Tintamarre*: « Paris galant menace d'émigrer [. . .]. Clotilde Bacchanal a

ferit artistului, « sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon » (p. 83–84). Spre a defini « le destin du bouffon-martyr » (p. 95) autorul analizează două texte din *Petits poèmes en prose*: *Le Vieux Saltimbanque* [1861] și *Une Mort héroïque* [1863] (în ed. Jacques Crépét, Paris, 1926, p. 41–44 și 91–96). La Rouault, sacrificiul « paiașei tragice » devine « une réplique à peine parodique de la Passion » (Starobinski, *op. cit.*, p. 112). Vezi și Hannelore Zambitzer, *Clownmetaphern bei Baudelaire, Mallarmé und Michaux*, în *Die Neueren Sprachen*, XV, nr. 10, octombrie 1966, p. 445–456.

¹⁹⁹ Cf. Patrik Reuterswärd, *Hieronymus Bosch* [Uppsala, 1970], p. 268, nr. 20; repr. p. 218 și 3 (detaliu).

²⁰⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance*, ed. Conard, I, Paris, 1926, p. 261–262 (scrisoare către Louise Colet din 21–22 august 1846). Vezi și *La Tentation de Saint Antoine*, aceeași ed., Paris, 1924, notele de la p. 666–667. Stampa lui Callot (a doua versiune, gravată la Nancy în 1635) repr. în Pierre-Paul Plan, *Jacques Callot maître graveur*, Bruxelles-Paris, 1911, nr. 888, pl. 91–92.

²⁰¹ Titluri menționate în *Dosarele cenzurii din Moldova*, B.A.R., Doc. MCXIV (1848), MCXV (1849) și MCXVIII (1851). Ultimul dintre aceste dosare este utilizat în Radu Rosetti, *Despre cenzura în Moldova*, IV, *Analele Acad. Rom.*,

S. II, *Mem. ist.*, t. XXX, 1907–1908, p. 67–68.

²⁰² Paris, au Bureau central des publications nouvelles, 1842–1843. 2 vol., cu texte de Paul de Kock (în vol. I) și Balzac, Alex. Dumas, Frédéric Soulié, Edouard Ourliac, L. Couailhac, Albert Cler etc. (în vol. II). Cf. Brivois, p. 184–186; Carteret, III, p. 278–282. Titlu menționat în Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 68 (biblioteca Hennig, 4 noiembrie 1851).

²⁰³ Ilustrațiile lui Daumier în Bouvy, 644–701.

²⁰⁴ *Les Étrangers à Paris*, par MM. Louis Desnoyers, J. Janin, Old-Nick, Stanislas Bellanger, E. Guinot, etc. Illustrations de MM. Gavarni, Th. Frère, H. Emy, Th. Guérin, Ed. Frère. Paris, Charles Warée, [1844]. Cu il. în text și 30 pl. gravate în lemn. Cf. Brivois, p. 139; Carteret, III, p. 224. La p. 57–82, Stanislas Bellanger, *Le Moldo-Valaque* (cu cinci ilustrații în text și două planșe, de H. Emy, Th. Frère, Th. Guérin). Titlu menționat în Doc. MCXIV, 1848, f. 306. Vezi și Ch. Drouhet, *Le Roumain dans la littérature française*, în *Mercure de France*, I mai 1924 p. 601.

²⁰⁵ Cf. Remus Niculescu, *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, în *Paragone*, XX, 1970, nr. 247, p. 25–66 (aici, pl. 22, portretul lui George Bellu și al fratelui său Constantin, desenat la București, în 1843, de Charles Doussault).



Fig. 48. — H. Emy, Moldovalahul la Paris. Gravură în lemn. (*Les Étrangers à Paris*, 1846).



Fig. 49. — Gavarni, Flammèche în călătorie. Gravură în lemn. (*Le Diable à Paris*, 1845).

jeté son dévolu sur l'hospodar de Moldavie »²⁰⁶. Extravaganta eroină din *Le Juif errant*, apare, în costumul său de gitana, « bizarre et d'un caractère singulièrement saltimbanque »²⁰⁷, în câteva dintre vignetele lui Gavarni [fig. 51]. Dar poetul *Florilor răului* putea avea în vedere și un fapt real. Escapada ieșeană a contesei Dash, romanciera căsătorită în taină cu unul dintre fiii lui Mihail Sturdza, intempestivul « beizade Grigori », și repede expediată peste graniță printr-un judicios act de autoritate domnească și paternă²⁰⁸, era desigur cunoscută la Paris. Teodor Codrescu traduce paginile lui Bellanger²⁰⁹, silindu-se a găsi echivalențe românești pentru cuvintele în care autorul, obscur contemporan al lui Baudelaire, evoca atmosfera modernă a metropolei: « Tout se întunecă, totul pere dinaintea uliților cele înguste ale Parisului [. . .], a pavelei cea glodoasă și alunecoasă, a gazului cel vătămător, a vuetului cel infernal. . . ». Umbra marelui poet trece o clipă peste pagina îngălbenită în care Bellanger ni-i arată pe moldovalahi descoperind farmecul vieții citadine și supunându-se « înriurii aerului inanalizabil pe care, din toate părțile, ei îl răsufli ». Parisul « pășește gigantic către desăvârșire, noi era să zicem către descreștere, în atita aceste două cuvinte ni se par apropiate », scrie mai departe Codrescu, folosind o formă patriarhală, aproape

²⁰⁶ Baudelaire, *Causeries* [XXVII], în *Le Tintamarre*, martie 1847 (*Juvenilia. Œuvres posthumes. Reliquiae*, ed. Jacques Crépét, I, Paris, 1939, p. 185; vezi și nota editorului de la p. 527).

²⁰⁷ Eugène Sue, *op. cit.*, II, p. 92. Se numea însă nu Clotilde, cum scrie Baudelaire, ci « Céphis Soliveau, dite La Reine Bacchanal » (*ibid.*, I, p. 113). Ilustrația reprodușă în fig. 51 este din vol. II, p. 92/93.

²⁰⁸ Cf. Gh. Sion, *Suvenire contemporane*, [1888], ed. P. V. Haneș, București, 1915, p. 363–366; Nicolas Soutzo, *Mémoires*, publiés par Panaïoti Rizos, Viena, Gerold, 1899, p. 139–140; Radu Rosetti, *Amintiri. I. Ce-am auzit de la*

alții, Iași, f.a., p. 195–196. Contesa Dash (1805–1872, pseudonimul vicontesei Gabrielle-Anne de Cisternes de Courtiras) a publicat un mare număr de romane strine în parte într-o ediție în 34 de volume, în 1864 (G. Vapereau, *Dictionnaire universel des littérateurs*, Paris, 1884, p. 582). Vezi și Hortense Hămbășanu, *La Comtesse Dash et son mariagemorganatique avec le Prince Grégoire Stourza*, în *Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique* XIX, 1935 [Extras].

²⁰⁹ Stanislas Bellanger, *Moldo-românul la Paris*, trad. de T. Codrescu, în *Albina românească*, XVIII, nr. 28–34, din 11 aprilie – 2 mai 1846, p. 109–135.



Fig. 50. — Grandville, *Balul florilor*. Gravură în oțel.
(*Les Fleurs animées*, 1847).

iubesc «lucsul și romansurile» și (asemeni coanei Chirița) se lasă cuprinși de «mania voiajului».

Cu deosebire apreciat era Grandville, pe care-l întâlnim în mai multe rînduri în listele librarului Hennig, cu două dintre principalele sale opere, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*²¹² și *Les Fleurs animées*²¹³, precum și cu o lucrare postumă, *Les*

cronicărească, pentru modernă «décadence».

Cu mult mai prețuită este astăzi o a treia carte, *Le Diable à Paris*²¹⁰, pentru cele peste 200 de tipuri pariziene, desenate de Gavarni, ce o împodobesc. *Albina românească* dădu, încă din 1845, sub titlul *Voiajul diavolului*, o localizare a prologului publicației, scris de P.J. Stahl²¹¹. Localizatorul anonim adaogă de la sine costumul lui Satan «după moda pariziană»: botine de brunel, pantalon cvadrilă, jiletică vărgată și un mai puțin convingător burnus «à la Abd-el-Cader». Peste pletele bălane diavolul poartă o beretă cusută cu «ieroglife». Această barocă apariție dovedește din partea autorului ei, care menționează de altfel și pitoreștile reprezentări ale iadului din pridvoarele bisericilor noastre, o certă insensibilitate față de arta lui Gavarni, în interpretarea căruia emisarul diavolului, Flammèche, se înfățișează cu eleganța unui dandy înveșmîntat în negru, ținînd în mînă o lanternă magică [fig. 49]. În finalul adaptării românești Satan trimite pe agerul Sarsailă, spre a cerceta pe ieșeni, despre care se aflase că au lepădat straiile vechi «înainte de a fi gata cele nouă», că învață «dialecte străine»,

²¹⁰ *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et costumes, caractères et portraits des habitants de Paris. Tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle etc.* Paris, Hetzel, 1845–1846. Vignete în text de Bertall și 212 pl. gravate în lemn după desene de Gavarni. Texte de George Sand, P. J. Stahl, Léon Gozlan, Frédéric Soulié, Charles Nodier, Balzac, Taxile Delord, Alphonse Karr, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye etc. A apărut în 116 fascicule, începînd de la 13 aprilie 1844. Cf. Brivois, p. 124–128; Carteret, III, p. 203–207; A. Parménie și C. Bonnier de La Chapelle, op. cit., p. 41–57. Elegantul Flammèche, prin care Gavarni a îmbogățit iconografia romantică a diavolului, are trăsăturile editorului Hetzel (*ibid.*, p. 643; cf. și portretul acestuia, desenat de Gleyre către 1845, pl. 2). Titlu menționat în Radu Rosetti, op. cit., IV, p. 68 (librăria Hennig, 4 noiembrie 1851).

Încă de la primele sale fascicule publicația s-a bucurat de un mare succes. Pe scenele pariziene se iviră vodeviluri ca *Satan, ou le Diable à Paris*, de Clairville și Damarin (23 iulie 1844), *Le Diable à Paris*, de Simonnin și Launet (31

iulie 1844), *Paris à tous les diables*, de Clairville (decembrie 1844). În ultima dintre aceste piese fundalul scenei reproducea frontispiciul cărții, reprezentîndu-l pe Flammèche, desenat de Gavarni. Cf. Max Miller, op. cit., II, p. 208–209. La Iași, trupa franceză condusă de Marie-Thérèse Frisch jucă, în stagiunea 1844–1845, vodevilul *Satan, ou le Diable à Paris*, menționat mai sus. Cf. Ion Horia Rădulescu, *Le Théâtre français dans les Pays Roumains (1826–1852)*, Paris, 1965, p. 446.

²¹¹ P. J. Stahl, *Prologue*, în *Le Diable à Paris*, I, p. 1–28. Localizarea, nesemnată și fără indicarea izvorului, în *Albina românească*, XVII, nr. 36 și 37, din 10 și 13 mai 1845, p. 141–148.

²¹² Vezi mai sus nota 66. Titlu menționat în Doc. MCXIV, f. 306 (1848).

²¹³ *Les Fleurs animées*, par Grandville. Introduction par Alphonse Karr, texte par Taxile Delord. Paris, G. de Gonet, 1847, 2 vol. Cf. Brivois, p. 147–150; Carteret, p. 286. Titlu menționat în documentul citat în nota precedentă.

Etoiles, dernière féerie ²¹⁴. În 1841 Spicuitorul moldo-român publicase în textul original al lui P.J. Stahl și în traducerea lui N. Măcărescu, un capitol ce va figura în anul următor în Scenele lui Grandville: *Les aventures d'un papillon* ²¹⁵. Horticultor pasionat, Costache Negruzzi imaginează un bal al florilor, asemenea celui din *Les Fleurs animées*:

«Orchestra era gata, cîntițile și mierlele din copaci, graurii și brotacii din iarbă făceau o muzică originală. Cavaleri și dame nu lipseau; adunarea era numeroasă. Crinul, bujorul poenia și trandafirul invitară camelii, fuchsii și azalee, digitalul, clopoțelul campanula, macul papaver și ghiocul centaurea aleaseră garoafe dianthus, micșunele cheiranthus, paparune glaucium și rîndunițe asclepias. Omagul aconitum și odoleanul valeriana se puseră lîngă mîtrăgună atropa și rostopască chelidonium și hora începu. Eu stam la o parte și ascultam convorbirea lor» ²¹⁶.

Lenta «horă» a florilor lui Negruzzi, adunate bătrînește la sindrofie, pare însă mai degrabă un menuet ori o gavotă, în timp ce balerinele lui Grandville [fig. 50] alcătuiesc un final scenic spectaculos, în ritmul însuflețit ce avea să fie în curînd acela al operetelor lui Offenbach.

Același ilustrator este menționat de Costache Negri într-o scrisoare din 1856 către Ion Ghica, în care-l numește pe Vasile Alecsandri un «garçon ou célibataire terrible, dans le sens de Gran[d]ville» ²¹⁷, căci, inflamabil «comme une étoupe soufrée», «joli cœur d'opéra comique», poetul era se pare un dansator neobosit: «la chorégraphie est son fort, — s'il ne danse peut-être pas aussi bien que Vestris ²¹⁸ le grand, cela ne l'empêche pas cependant de danser tout autant, si ce n'est même plus, Dieu me pardonne!» Vechi amintiri stăruiau



Fig. 51. — Gavarni, *La Reine Bacchanal*. Gravură în lemn. (Eugène Sue, *Le Juif errant*, 1845).

²¹⁴ *Les Étoiles. Dernière féerie*, par Grandville. Texte par Méry. Paris, G. de Gonet, 1849. Cu 15 planșe gravate în oțel de Geoffroy. Cf. Brivois, p. 138–139; Béraldi, op. cit., VIII, Paris, 1888, p. 222. Titlu menționat în Doc. MCXV (bibliotheca Hennig, 28 noiembrie 1849).

²¹⁵ P. J. Stahl, *Les Aventures d'un papillon*, racontées par sa gouvernante. Son enfance. Sa jeunesse. Voyage sentimental à Paris, à Baden. Ses égarements, son mariage et sa mort, în *Spicuitorul moldo-român*, I, 1841, octombrie–decembrie, p. 71–103.

²¹⁶ Costache Negruzzi, *Flora română*, în *Convorbiri literare*, I, 1867–1868, p. 92–96 și 106–109. *Le Bal des fleurs*, în *Les Fleurs animées*, II, p. 141–146 și pl. 140/141. Asemănarea a fost menționată de Emilia Turdeanu, *Contribuțiuni la influența franceză în opera lui Costache Negruzzi*, în *Revista istorică română*, X, 1940, p. 371. Tot aici (p. 368–371) se arată că în *Flora română* scriitorul a utilizat pe alocuri o altă operă a lui Karr, *Voyage autour de mon jardin*. Era, și aceasta, o carte ilustrată, cu 150 de xilografii în text și opt planșe colorate (Paris, Curmer, 1851; cf. Brivois, p. 218–219). N. Iorga văzuse în biblioteca lui Costache Negruzzi «o splendidă colecție de literatură franceză și în ediții de

lux» (*La mormintul lui Costache Negruzzi*, în *Revista istorică*, IV, nr. 4–10, aprilie–octombrie 1918, p. 78).

²¹⁷ C. Negri către Ion Ghica, 22 noiembrie 1856, în C. Negri, *Scrisori*, ed. Emil Boldan, II, București, 1966, p. 87. Editorul crede că este vorba de «George Levenson Gower Granville (1815–1891), conte, om de stat englez» etc. (*ibid.*, p. 455).

²¹⁸ Familia Vestris, de origine florentină, a dat scenei franceze, timp de aproape un secol, un număr de dansatori celebri. Pe Marie-Auguste Vestris (1760–1842), «le dieu de la danse», îl întîlnim în romanele lui Balzac, dînd lecții, prin 1820, protejatei lui Cardot, balerina Florentine Cabriolle (*Un Début dans la vie*, în *Œuvres complètes*, ed. Marcel Bouteron și Henri Lognon, II, Paris, 1912, p. 451); o prietenă a acesteia, Marie Godeschal, este și ea eleva lui Vestris (*La Rabouilleuse*, ed. cit., IX, 1913, p. 298), de ale cărei sfaturi beneficiază și Tullia, «l'un des anciens premiers sujets de l'Académie royale de musique» (*Un Prince de la Bohème*, ed. cit., XVIII, 1914, p. 382–384). În prefața unui album al lui Gavarni (*D'après nature*, Paris, Morizot [1859], p. 10, frații Goncourt vorbesc despre cancan, «ce fils naturel de Vestris».



Fig. 52. — Gavarni, *Balul Musard*. Litografie. (Musée pour rire, 1839).

Moartea prematură a lui Negulici a lipsit arta românească a secolului al XIX-lea de o vocație de ilustrator. Activitatea literară a pictorului, planul său de a edita o bibliotecă universală în care, pe lângă Gulliver, timid început, ce nu poate fi trecut însă cu vederea, urmau să mai apară, în secțiunea intitulată « Critica », și alte romane ilustrate (*Gil Blas*, *Diavolul șchiop*, *Don Quijote*) ²²⁶, ca și intenția sa de a colabora la *Magasin pittoresque* ²²⁷, desigur cu vederi din țară, sînt semne ale unei astfel de vocații. Oricum, evoluția prozei românești, în care tendințele satirice și realiste se accentuau, indica exemplul cărții

poate în zîmbetul lui Negri, care-l cunoscuse pe Alecsandri la Paris, în plin carnaval, în frenetica învălmășeală a balului Musard ²¹⁹, zugrăvită de Balzac într-un roman a cărui acțiune se petrece în 1838, anul întîlnirii celor doi prieteni ²²⁰. Există și un fel de fiziologie a acestui loc de petrecere, de Louis Huart ²²¹, oprindu-se mai ales asupra galopului cu care se încheiau aici nopțile: « Le grand galop du bal Musard est une chose qui dépasse tout ce que l'imagination peut rêver de plus étourdissant. A peine Musard, le grand Musard, a-t-il levé son petit bâton de jus de réglisse, pour donner le signal à la grande caisse, son amie intime, que six mille danseurs s'élancent comme des fous; cette ronde infernale se met à tourner, en entraînant tout ce qu'elle rencontre sur son passage, à l'instar des trombes les plus furieuses ». Lui Negri, care simțea apropierea bătrîneții (« tout cassé que je commence à être » ²²²), imaginea balului din 1838 îi va fi apărut cu melancolia prematură a evocării lui Balzac: « Cet immense final ne pourra-t-il pas servir de symbole à une époque où depuis cinquante ans, tout défile avec la rapidité d'un rêve? » ²²³ Toate acestea, ca și aluzia la *Les Enfants terribles* ²²⁴, ne duc însă la Gavarni, poetul carnavalului parizian [fig. 52] ²²⁵, pe care, în scrisoarea sa din 1856, Negri l-a confundat, în fuga condeiului, cu Grandville.

²¹⁹ V. Alecsandri, *Souvenirs de ma vie* [1881], în Marie G. Bogdan, *Autrefois et aujourd'hui*, p. 75: « En 1838 je fais la connaissance de C. Negri au bal Musard pendant le carnaval ».

²²⁰ *La Fausse maîtresse*, în *Œuvres complètes*, ed. cit., IV, p. 50. Vezi și nota editorilor, de la p. 408, cu privire la Napoléon Musard (1789–1853), dirijor al balurilor Operei și întemeietor al Concertelor Musard, întii în rue Vivienne, apoi pe Champs-Élysées: « Il avait un talent particulier pour arranger la musique des autres, et en tirer, que ce fût même de la musique religieuse, des airs de danse échelonnés ».

²²¹ L[ouis] H[uart], *Le Bal Musard*, în *Musée pour rire*, I, Paris, Aubert, 1839, nr. 28. Comentariu la o litografie după Gavarni cu următoarea legendă: « Vieux, prête un peu ta voleuse pour un léger galop ».

²²² C. Negri către V. Alecsandri, 14 octombrie 1854, în *Scrieri*, ed. cit., I, p. 142.

²²³ *La Fausse maîtresse*, loc. cit.

²²⁴ *Suita Les Enfants terribles*, de Gavarni, a apărut între

1838 și 1842 (50 planșe). Cf. Paul-André Lemoisne, *op. cit.*, I, p. 126–128.

²²⁵ Cf. și Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 10–11: « Gavarni a tellement fait du carnaval sa chose à lui qu'on peut penser qu'il l'a inventé. Aujourd'hui qu'il n'y a pas de carnaval, le Carnaval c'est Gavarni ».

²²⁶ Cf. *Planul și catalogul Bibliotecii enciclopedice* publicată de I. D. Negulici, tipărit la sfîrșitul volumului II din traducerea lui Gulliver, p. VII. Tot aici și alte titluri de cărți destinate să apară ilustrate: Bernardin de St. Pierre, *Pavel și Virginia* și *Coliba indiană*; Chateaubriand, *Atala*, *René* și *Ultimul Abencerage*; J. J. Rousseau, *Noua Eloisă* etc. (p. VI–VIII).

²²⁷ Cf. George Fotino, *Din vremea nașterii naționale a României. Boierii Golești*, II, București, 1939, p. 123 (Al. C. Goleșcu-Albul către Ștefan C. Goleșcu, scrisoare din Paris, datată 19 decembrie – poate 1840 –; este vorba de un ajutor de 50 galbeni, făgăduiți de domnitorul Alexandru Dimitrie Ghica lui Negulici, « pour l'aider dans son entreprise du Magasin pittoresque »).

Fig. 53. — Grandville, *Romanticii distrugînd busturile poezilor clasici*. Gravură în lemn. (L. Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 1846).



ilustrate franceze. În cea de a doua versiune manuscrisă a romanului *Istoria lui Alecu Șoricescu* ²²⁸, adaptat după L. Reybaud, Ion Ghica rezervase spații în vederea ilustrațiilor, sub sugestia celor desenate de Grandville pentru ediția din 1846 a lui *Jérôme Paturot* ²²⁹. Însă textul scriitorului român, din care nu se cunoaște decît un fragment, întîlnește doar într-un singur punct tema uneia dintre imaginile originalului [fig.53], pasajul în care eroul își amintește de criza sa romantică: « Nu prietene ! Țsta pe care mă vezi n-am fost tot gros, rumen și cu părul scurt ; eu am avut plete lungi, obraz palid ; [. . .] am suit pe Victor Hugo și pe Dumas pînă la ceruri și am afundat pe Corneille, Racine și Voltaire pînă în fundul tartarului . . . » ²³⁰. Cu excepția unei vederi a Vezuviului, temele ilustrațiilor prevăzute de Ghica în fragmentul păstrat sînt de inspirație locală: tranziția de la vechiul la noul regim (« ca să afle strănepoții noștri, dacă le va mai rămîne ceva în ordinul moral, la cîte au fost rumânii supuși în secolul de tranziție în care trăiesc »), așadar marea frescă a *Scrisorilor către V. Alecsandri*, strînsă într-o imagine, un băiețandru « sorcovîind » pe vodă, un croitor luînd măsură aceluiași adolescent încă purtător de ceacșiri, pentru un costum de haine nemțești ²³¹. Ghica avea în vedere un artist pămîntean, este greu de spus care, căci prin 1857, de cînd ar data fragmentul în cauză ²³², Negulici odihnea în mormîntul său de exilat.

După înăbușirea mișcărilor revoluționare din 1848, înăsprirea cenzurii restrînsese considerabil circulația presei franceze în Principate. Guvernul lui Mihail Sturdza opri sub pedepse aspre intrarea în țară a oricăror foi periodice franceze « cu orice chip, sau fățiș, sau tainic », cu excepția ziarelor oficioase *Le Moniteur*, *Journal des Débats* și *Le Consti-*

²²⁸ B.A.R., Ms. rom. 2825, f. 250 – 257. Cf. Ion Ghica, *Documente literare inedite*, ed. D. Păcurariu, București, 1959, p. 22 – 25 (vezi și prefața editorului care a descoperit acest fragment, stabilindu-i izvorul, p. VII – XV); D. Păcurariu, *Ion Ghica*, p. 101 – 116.

²²⁹ Vezi mai sus, nota 193. D. Păcurariu observă, fără a-l numi pe Grandville, că în fragmentul de roman din Ms. rom. 2825 autorul rezervase aceste spații « fără îndoială după modelul edițiilor ilustrate ale lui *Jérôme Paturot* » (Ion Ghica, p. 113).

²³⁰ Ion Ghica, *op. cit.*, p. 24; în romanul lui Reybaud,

ed. cit., ilustrația lui Grandville, înfățișînd nu fără sarcasm furia iconoclastă a romanticilor, la p. 5.

²³¹ În fragmentul păstrat însemnările lui Ghica sînt în număr de șase: *Capri et le Vêtuve*, *Portrait de Șoricescu*, *La Transition* (în același spațiu, mai jos: *Les Armes*), *Sorcovăiește pe vodă*, *Croitoru îi ia măsură să-i facă haine*, *Margăriu à la tribune* (*Documente literare inedite*, ed. cit., p. 22 – 25).

²³² Vezi argumentele în sprijinul acestei datări la D. Păcurariu, *op. cit.*, p. 114 – 115.



Fig. 54. — H. Daumier, Frontispiciul revistei « Le Charivari » în 1833–1834. Gravură în lemn. (Bouvy 6).

tutionnel, precum și a jurnalelor de modă²³³. *Le Charivari* nu a mai putut circula astfel în mod legal în Moldova timp de mai mulți ani. Aceasta nu înseamnă firește că revista nu a continuat să se bucure de simpatia intelectualilor români; în exil la Constantinopol, în septembrie 1849, Zoe Goleșcu împărtășea fiilor săi Ștefan și Nicolae admirația sa pentru atitudinea curajoasei publicații, ale cărei tendințe politice îi erau cunoscute:

« J'ai lu le *Charivari* et il m'a fait beaucoup rire. Vraiment les Français sont uniques pour tourner tout en ridicule et surtout quand ils ont fortement raison; car le gouvernement actuel de la France fait pitié et sa politique d'aujourd'hui lui fait honte. La France libre et progressive d'autrefois vient de reculer d'un siècle en arrière. Voilà du moins d'après sa politique, comment elle doit être jugée par tous ceux qui croient à la lumière. Mais, comme vous le dites vous-mêmes, ne désespérons pas et ayons foi dans l'avenir »²³⁴.

Dezamăgirea mamei Goleștilor se datora atitudinii majorității conservatoare din Adunarea legislativă franceză, votată în mai 1849, care avea să ducă în curînd la guvernarea autoritară a prințului Ludovic Napoleon. Împotriva deputaților conservatori se vor îndrepta acum caricaturile lui Daumier, alcătuind seria *Les Représentants représentés*²³⁵. Un timp așteptările patrioților români pădură zadarnice, orizontul politic întunecîndu-se tot mai mult. După izbucnirea războiului Crimeii, Secretariatul de Stat al Moldovei intervenea pe lîngă agenția austriacă din Iași, cerînd a se lua măsurile necesare pentru ca *Le Charivari* și *Gazeta de Transilvania*, publicații interzise sever încă din 1849, să nu mai pătrundă în țară prin Austria²³⁶. Interesant este că deși prohibite aceste periodice continuaseră totuși a fi introduse în Moldova, « abusivement », cum sună adresa Secretariatului. Intervenția guvernului de la Iași se explică, în ce privește revista satirică franceză, prin violenta campanie dusă de aceasta contra țarului Nicolae I și a regimului său autocratic²³⁷.

Adresîndu-se muzei sale satirice « mult pestriță și fișneată », Eliade evoca, într-un poem burlesc scris la Paris, cu aluzii politice obscure, dar de o remarcabilă savoare verbală²³⁸, frontispiciul veteranei reviste, ai cărei desenatori îi erau de atîta vreme familiari:

Șarivari pîntecos
Uită toba și chindia
Și cimpoiul și tipsia.

²³³ Raportul Sfatului ocîrmuitor al Moldovei către Mihail Sturdza, după *Buletin Foae Oficială*, nr. 10 din 3 februarie 1849, în *Anul 1848 în Principatele române*, VI, București, 1910, p. 130–132.

²³⁴ George Fotino, *op. cit.*, II, p. 350.

²³⁵ Seria *Les Représentants représentés* a apărut în *Le Charivari* între 25 noiembrie 1848 și 19 august 1850 (Delteil 1796–1885).

²³⁶ Adresa Secretariatului de Stat al Moldovei către Agenția austriacă din Iași, din 3 martie 1854 (B.A.R., Doc. MCXVII, f. 128), în Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 82.

²³⁷ Vezi litografiile lui Daumier reproduse în Delteil, 2370–2371 (*Le Charivari*, 4 și 27 august 1853); 2426 (*ibid.*, 28 ianuarie 1854); 2472–2505 (*ibid.*, 28 martie–23 iunie 1854); 2508 (*ibid.*, 11 și 14 aprilie 1854) precum și gravurile

sale din aceeași perioadă, în Bouvy, 883–913 (*Le Charivari*, 19 mai–18 octombrie 1854).

²³⁸ *Cyclopele Tristei Figure. Tantalida sau Tindală și Păcală*, [Paris], 1854, p. 3. Poemul este datat însă, după ultimul vers, « 1855, iuliu 20 ». În *Opere*, ed. Vladimir Drimba, I, p. 167, v. 6–8 (vezi și nota editorului de la p. 457–474). Versul 5: « Punciul chiar, punciul ghebos » se referă la revista satirică engleză *Punch, or the London Charivari*, întemeiată în 1841, în ale cărei desene apare adesea un bufon cocoșat (*Punch*, abrev. din *Punchinello*, personaj grotesc în teatrul de marionete englez, provenind din italianul *Policinella* sau *Pulcinella*; cf. Maurice Sand, *Masques et bouffons*, I, Paris, Michel Lévy, 1860, p. 148–151). Din 1850 principalii desenatori ai revistei erau John Tenniel și Richard Doyle.

Între 24 noiembrie 1833 și 20 ianuarie 1834 frontispiciul revistei, gravat după un desen de Daumier, reprezentase pe artiștii ce-i asigurau ilustrația, sub înfățișarea unei orchestre [fig. 54]. În mijloc era Philipon, încă foarte tânăr, bătînd toba mare, « chindia »²³⁹, în stînga Julien, cu talgerele, în dreapta Daumier, un adolescent aproape, cu o tamburină, iar în margine, în aceeași direcție, Traviès suflînd în fagot, instrument din care nu se vede decît partea de sus, ceea ce l-a făcut poate pe Eliade să-l ia drept cimpoi²⁴⁰. În 1855, de cînd datează poemul, frontispiciul era cel desenat de Grandville: un personaj « pîntecos », cu toba pe genunchi, în care lovește cu un mînunchi de pene și un condei de desenator simbolizînd textul și imaginea [fig. 55]. Cele două frontispicii par a se fi suprapus în memoria lui Eliade.



Fig. 55. — Grandville, Frontispiciul revistei « Le Charivari » în 1855. Gravură în lemn.

În 1856 cînd, înainte de a părăsi tronul, domnitorul Grigore Ghica desființă cenzura în Moldova²⁴¹, înlesnind astfel calea Unirii, periodicele franceze putură circula din nou în voie și dintre ele nu lipsi firește *Le Charivari*. Un ecou al prezenței sale în Iași ni-l oferă o litografie de Alexandru Asachi, imitată după Daumier²⁴², în *Calendar pentru români* pe 1857²⁴³. Crinolinele la modă, umflate de vînt, sînt transformate de Daumier în mijloace de locomoție aeriană, purtînd pe elegantele timpului prin înălțimi [fig. 56a]. Gluma este reluată de Asachi, care adaugă jos un bărbat cu un felinar și alții doi alergînd călări în căutarea ieșencelor ce zboară pe deasupra lor [fig. 56b]. *Calendarul* publică și versuri inspirate de această ilustrație:

²³⁹ Printre alte sensuri arhaice ale cuvîntului *chindie* (turc.: *ikindi*) figurează și cel de « muzică domnească de seară », sinonim cu « tabulhana » (Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, ed. Al. Papiu-Illarian, București, 1872, p. 58: un « musicorum collegium » care, cu trei ore înainte de apusul soarelui, cinstește pe Domn « solenni strepitu »; M. Kogălniceanu, *Cronicle României*, ed. a 2-a, III, București, 1874, p. 280, nota: « meterhaneaua Domnului bătea în toate zilele chindia cea obișnuită »). D. Papazoglu, *Istoria fondării orașului București*, București, 1892, p. 53 și 56, atestă și sensul de « tobă mare îmbrăcată cu postav roșu, făcînd parte din instrumentele meterhanelii », foarte probabil cel folosit aici de Eliade. Cf. Lazăr Șăineanu, *Influența*

orientală asupra limbei și culturii române, II, București, 1900, p. 113.

²⁴⁰ Cf. Bouvy 6. Același frontispiciu a apărut și în *Le Magasin charivarique. Musée comique. Magasin de charges et de caricatures*, Paris, au bureau du Charivari, 1834 (Bouvy 22a). Vezi și Eugène Bouvy, *Autour des bois de Daumier. Les en-têtes du « Charivari »*, în *L'Amateur d'estampes*, XI, nr. 2, martie 1932, p. 44–46.

²⁴¹ Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 22–27.

²⁴² *Manière d'utiliser les jupons nouvellement mis à la mode*, în *Le Charivari* din 16 aprilie 1856 (Delteil, 2759).

²⁴³ *Preumblarea damelor în Iași*, în *Calendar pentru români pe anul 1857*. Comentariul în versuri, anonim, la p. 138.



Fig. 56 a. — H. Daumier, *Nou chip de a folosi fustele la modă*. Litografie. (*Le Charivari*, 16 aprilie 1856. Delteil 2759).

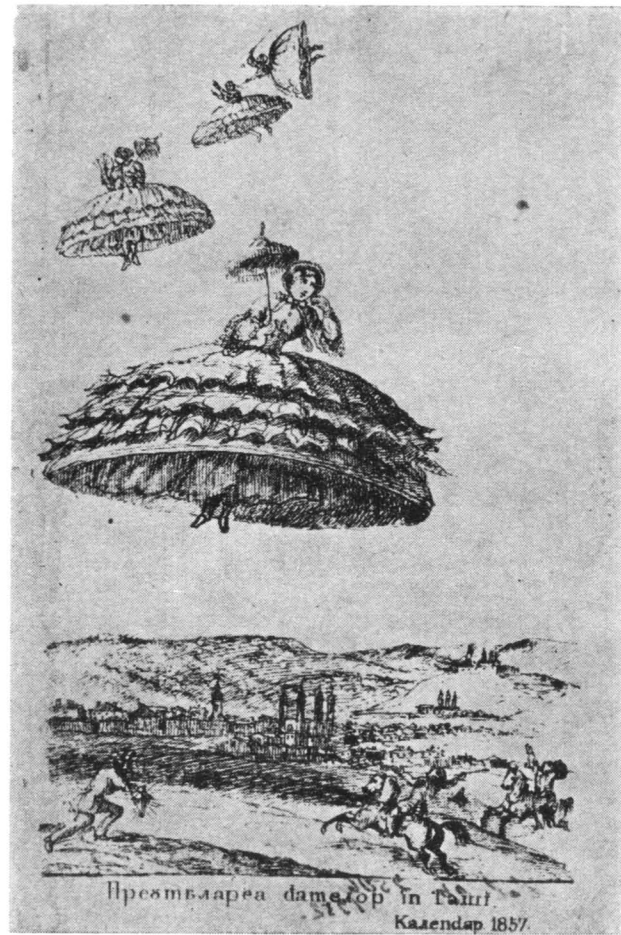


Fig. 56 b. -- Alexandru Asachi, *Preumblarea damelor în Iași*. Litografie după Daumier. (*Calendar pentru poporul românesc*, 1857).

Urmind unui metod nou
 Damele cu o mașină
 Ce-i numită crinolină
 Azi se plimbă prin Copou.

Patrioții români nu ignorau firește contribuția pe care desenele și articolele din *Le Charivari* o puteau aduce la cauza unirii Principatelor. Dacă D. Ralet se arată îngrijorat ca lipsa de pregătire politică a unei părți din corpul electoral să nu ofere cumva, prin folosirea greșită a unor termeni (anatomie în loc de autonomie, suzeranitate în loc de suveranitate), prilej de glume redutabilei reviste²⁴⁴, Ion Bălăceanu merge pînă la a-i propune lui Vasile Alecsandri să intre în legătură cu redacția acesteia spre a semna, în sprijinul Unirii, « des faits, des idées, des détails comiques sur nos hommes et nos choses »²⁴⁵. *Le Charivari* atacase pe reacționarul caimacam Vogoride și publicase, într-o singură lună, nu mai puțin de 19 articole consacrate temei, de actualitate europeană atunci, a unirii Principatelor²⁴⁶.

²⁴⁴ D. Ralet către Ion Ghica, 3/15 aprilie 1857, în Cornelia C. Bodea, *Documente privind Unirea Principatelor*, III, București, 1963, p. 323.

²⁴⁵ I. Bălăceanu către V. Alecsandri, 11/23 februarie 1858, în Cornelia Bodea, *op. cit.*, III, p. 359. În toamna anului precedent, aflat la Paris, Alecsandri stabilise legături cu redacțiile ziarelor *Le Siècle*, *Le Constitutionnel*, *La Presse*, *La Patrie* și *Journal des Débats* determinind publicarea unor articole favorabile Unirii. « Lisez-les, vous en serez satisfait »

scria poetul lui Victor Place. Cf. Victor Slăvescu, *Vasile Alecsandri și Victor Place în 1857*, în *Revista Fundațiilor Regale*, XI, nr. 4, 1944, p. 150; vezi și G. C. Nicolescu, *Viața lui V. Alecsandri*, ed. a 2-a, București, 1969, p. 333. Atitudinea desenatorilor și redactorilor de la *Charivari* față de problemele românești va putea fi înfățișată atunci cînd vom avea prilejul de a consulta o colecție completă a revistei.

²⁴⁶ Cornelia Bodea, *loc. cit.*

Trei ani mai târziu, la 1 ianuarie 1860, *Le Charivari* putea sta la îndemîna cititorilor săi ieșeni, în cabinetul de lectură al ziarului unionist *Steaua Dunării*²⁴⁷, întemeiat de Kogălniceanu.

ANEXE

I. FIZIOLOGII MENȚIONATE ÎN CATALOGUL CABINETULUI DE LECTURĂ AL LIBRĂRIEI ADOLPHE HENNIG DIN IAȘI²⁴⁸

Deși constituind un capitol deosebit (p. 35–36), fiziologiile nu sînt grupate în acest catalog într-o ordine anume. Titlurile lor apar aici prescurtate, ca și numele autorilor. Datele bibliografice (anii de apariție, editorii) lipsesc, ca și orice indicații privind ilustrațiile.

În lista de față datele au fost completate, cu identificarea pseudonimelor, pe baza recentei lucrări întocmite de Andrée Lhéritier asupra fiziologiilor păstrate în colecțiile Bibliotecii Naționale din Paris²⁴⁹; pentru cele ilustrate de Daumier am folosit și catalogul lui Eugène Bouvy²⁵⁰. Am indicat de asemenea mențiunile din cunoscutul repertoriu al lui G. Vicaire²⁵¹. Numerele din catalogul librăriei Hennig precedă, în notițele noastre, trimerurile la aceste publicații. Ca și G. Vicaire, am adoptat ordinea alfabetică a titlurilor, mai ușor de urmărit.

- [1] *Physiologie et hygiène de la Barbe et des moustaches*, par Eugène Dulac. Paris, Lachapelle, 1842. 128 p.; inițiale ornate. *Bibl.*: Hennig, 1560; Lhéritier, 121.
- [2] *Physiologie du Bas-Bleu*, par Frédéric Soulié. Vignettes de Jules Vernier. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 124 p.; 50 il. *Bibl.*: Hennig, 1583; Vicaire, col. 590; Lhéritier, 74.
- [3] *Physiologie du Bourgeois*, texte et dessins par Henri Monnier. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 124 p.; 58 il. *Bibl.*: Hennig, 1566; Vicaire, col. 591; Lhéritier, 88.
- [4] *Physiologie du Chasseur*, par Deyeux. Vignettes d'Eugène Forest. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 122 p.; 58 il. *Bibl.*: Hennig, 1585; Vicaire, col. 594; Lhéritier, 60.
- [5] *Physiologie du Cocu*, par un vieux célibataire [Callixte-Zevon Allec]. Paris, Fiquet, 1841. 126 p.; 40 il. de Gagniet. *Bibl.*: Hennig, 1581; Vicaire, col. 595; Lhéritier, 46.
- [6] *Physiologie du Débardeur*, par Maurice Alhoy. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1842]. 117 p.; 54 il. *Bibl.*: Hennig, 1561; Vicaire, col. 596; Lhéritier, 117.
- [7] *Physiologie de l'Écolier*, par Édouard Ourliac. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 124 p.; 57 il.; coperta și titlul il. de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1570; Vicaire, col. 598; Lhéritier, 42; Bouvy, 560.
- [8] *Physiologie de l'Employé*, par M. de Balzac. Vignettes par M. Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 128 p.; 54 il. *Bibl.*: Hennig, 1567; Vicaire, col. 598; Lhéritier, 45.
- [9] *Physiologie de l'Étudiant*, par M. Louis Huart. Vignettes de MM. Trimolet et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 122 p.; 63 il., de Trimolet, Maurisset și Alophe. *Bibl.*: Hennig, 1572; Vicaire, col. 599–600; Lhéritier, 25.
- [10] *Physiologie de la Femme*, par Étienne de Neufville. Illustrations de Gavarni. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1842. 127 p.; 65 il. *Bibl.*: Hennig, 1576; Vicaire, col. 599; Lhéritier, 124.
- [11] *Physiologie de la Femme entretenue*, par... Moi [Jacques Arago]. Paris, Breteau et Pichery, 1840. 122 p.; 16 il. de Lorentz. *Bibl.*: Hennig, 1580; Vicaire, col. 599; Lhéritier, 18.
- [12] *Physiologie de la Femme la plus malheureuse du monde*, par Édouard Lemoine. Vignettes de Valentin. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 127 p.; 55 il. *Bibl.*: Hennig, 1574; Vicaire, col. 601; Lhéritier, 76.
- [13] *Physiologie du Flâneur*, par Louis Huart. Vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 65 il., dintre care 7 de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1562; Vicaire, col. 601; Lhéritier, 30; Bouvy, 421–427.
- [14] *Physiologie du Floueur*, par Ch. Philipon. Vignettes par Daumier, Lorentz, Ch. Vernier et Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1842]. 121 p.; 64 il. dintre care 17 de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1559; Vicaire, col. 601–602; Lhéritier, 129; Bouvy, 428–444.

²⁴⁷ *Steaua Dunării*, IV, nr. 231 din 18 noiembrie 1859, p. 1.

²⁴⁸ *Catalogue des ouvrages français qui se trouvent dans le Cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Hennig, Iași*, 1843.

²⁴⁹ Andrée Lhéritier, *Répertoire des Physiologies*, în *Études de presse*, Nouvelle série, IX, nr. 17, 1957, p. 13–51. Au-

toarea înregistrează fiziologiile în ordinea apariției, după *Bibliographie de la France*.

²⁵⁰ Eugène Bouvy, *Daumier, l'œuvre gravé du maître*, Paris, 1933, 2 vol.

²⁵¹ G. Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle*, VI, Paris, 1907, col. 587–638.

- [15] *Physiologie du Gamin de Paris, galopin industriel*, par E. Bourget. Illustrations de Markl. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, [1842]. 124 p.; 66 il., dintre care una de Daumier; inițiale ornate de H. Emy. *Bibl.*: Hennig, 1584; Vicaire, col. 603; Lhéritier, 109; Bouvy, 420 g.
- [16] *Physiologie de l'Homme à bonnes fortunes*, par Édouard Lemoine. Vignettes de MM. Alophe et Jafet-Lange. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 127 p.; 55 il.; coperta și titlul il. de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1573; Vicaire, col. 604; Lhéritier, 50; Bouvy, 420 h.
- [17] *Physiologie de l'Homme de loi*, par un homme de plume. Vignettes de MM. Trimolet et Maurisset. 112 p.; 54 il.; coperta și titlul il. de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1577; Vicaire, col. 605; Lhéritier, 33; Bouvy, 420 h.
- [18] *Physiologie de l'Homme marié*, par Ch. Paul de Kock. Illustrations de Marckl. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, [1841]. 128 p.; 51 il. *Bibl.*: Hennig, 1564; Vicaire, col. 605; Lhéritier, 43.
- [19] *Physiologie du Médecin*, par Louis Huart. Vignettes de Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 123 p.; 52 il. *Bibl.*: Hennig, 1575; Vicaire, col. 608; Lhéritier, 37.
- [20] *Physiologie du Musicien*, par Albert Cler. Vignettes de Daumier, Gavarni, Janet-Lange et Valentin. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 126 p.; 57 il. (11 de Daumier). *Bibl.*: Hennig, 1571; Vicaire, col. 608; Lhéritier, 82; Bouvy, 448—458.
- [21] *Physiologie de la Parisienne*, par Taxile Delord. Vignettes de Menut-Alophe. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 113 p.; 55 il. *Bibl.*: Hennig, 1578; Vicaire, col. 610; Lhéritier, 97.
- [22] *Physiologie de la Portière*, par James Rousseau. Vignettes par Daumier. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 119 p.; 60 il. *Bibl.*: Hennig, 1565; Vicaire, col. 612; Lhéritier, 40; Bouvy, 502—560.
- [23] *Physiologie du Provincial à Paris*, par Pierre Durand (du Siècle) [Eugène Guinot]. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 121 p.; 60 il. Vezi mai sus, p. 277—280 *Bibl.*: Hennig, 1579; Vicaire, col. 613—614; Lhéritier, 49.
- [24] *Physiologie du Tabac, de son abus, de son influence sur les fonctions et facultés intellectuelles surtout chez les jeunes gens, suivie de quelques conseils hygiéniques aux fumeurs et aux priseurs*, par G. Montain. Paris, Maisson; Lyon, Chambet, 1842. 94 p.; 8 il. în afara textului. *Bibl.*: Hennig, 1587; Vicaire, 635; Lhéritier, 105.
- [25] *Physiologie du Théâtre*, par un journaliste [L. Couailliac]. Vignettes de MM. H. Emy et Birouste. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 52 il. (gravate de Birouste după H. Emy). *Bibl.*: Hennig, 1582; Vicaire, col. 617—618; Lhéritier, 28.
- [26] *Physiologie de la Vie conjugale et des mariés du treizième*, par MM. Arthur de St. Luc [Édouard Gourdon] et P. Aynes. Paris, Terry, [1842]. 104 p.; 1 il. *Bibl.*: Hennig, 1568; Vicaire, col. 619; Lhéritier, 106.
- [27] *Physiologie du Viver*, par James Rousseau. Illustrations d'Henri Emy. Paris, Laisné; Lavigne, 1842. 118 p.; 62 il. *Bibl.*: Hennig, 1563; Vicaire, col. 620—621; Lhéritier, 116.
- [28] *Physiologie du Voyageur*, par Maurice Alhoy. Vignettes de Daumier et Janet-Lange. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 59 il. (25 de Daumier). *Bibl.*: Hennig, 1569; Vicaire, col. 621; Lhéritier, 80; Bouvy, 594—618.

II. FIZIOLOGII PROVENIND DIN BIBLIOTECA LUI NICOLAE GHICA

Circulația fiziologiilor în țările române este atestată și de cele ajunse pînă la noi din cîte posedă un « Nicolas Ghyka »²⁶², nume pe care-l aflăm imprimat într-un ex-libris aplicat pe spatele copertei a trei volume miscelane, cu legătură de epocă, avînd pe cotor titlul colectiv *Physiologie* precum și un număr de ordine.

Ele provin dintr-o serie mult mai completă, primele două, aflate la Biblioteca de Literatură Străină din București, purtînd numerele 2 și 10, iar cel de-al treilea, de la Biblioteca Academiei, numărul 13. Menționăm aceste fiziologii în ordinea în care au fost legate, dînd notițe mai dezvoltate pentru cele pe care nu le-am întîlnit pînă acum.

PHYSIOLOGIE 2

- [1] *Physiologie de la Portière*, par James Rousseau. Paris, 1841. [Vezi Anexa I, 22].
- [2] *Physiologie de la Parisienne*, par Taxile Delord. Paris, [1841]. [Vezi Anexa I, 21].
- [3] *Physiologie du Provincial à Paris*, par Pierre Durand. Paris, [1841]. [Vezi Anexa I, 23].

²⁶² Un « aga Nicolae Ghica » era membru al Societății de medici și naturaliști din Iași către 1835. Cf. N. A. Bogdan,

Societatea medico-naturalistă și muzeul istorico-natural din Iași, 1830—1919. Documente, scripte și amintiri, Iași, 1919, p. 15.

- [1] *Physiologie du Bourgeois*, texte et dessins par Henri Monnier. Paris, [1841]. [Vezi Anexa I, 3].
- [2] *Physiologie du Débardeur*, par Maurice Alhoy. Paris, [1842]. [Vezi Anexa I, 6].
- [3] *Physiologie du Floueur*, par Gh. Philipon. Paris, [1842]. [Vezi Anexa I, 14].
- [4] *Physiologie du Tailleur*, par Louis Huart. Vignettes par Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 121 p.; 60 il. Bibl.: Vicaire, col. 617; Lhéritier, 58.

PHYSIOLOGIE 13

- [1] *Physiologie de la Presse. Biographie des journalistes de Paris et de la province*. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1841. 116 p.; 2 il. Bibl.: Lhéritier, 83.
- [2] *Physiologie du Garde national*, par Louis Huart. Vignettes de MM. Maurisset et Trimolet. 3^e édition. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 152 p.; 74 il. Bibl.: Vicaire, col. 603–604; Lhéritier, 22.
- [3] *Physiologie des Amoureux*, par Étienne de Neufville. Illustrations de Gavarni. Paris, Laisné; Lavigne, 1841. 128 p.; 47 il. (și citeva ornamente desenate de H. Emy). Bibl.: Vicaire, col. 588; Lhéritier, 36.
- [4] *Physiologie du Poète*, par Sylvius. Paris, 1842. Vezi mai sus, p. 267–269. Bibl.: Vicaire, col. 611; Lhéritier, 89.

AU TEMPS DE DAUMIER

Écrivains roumains et caricaturistes français de 1835 à 1860

RÉSUMÉ

L'auteur apporte des précisions sur ce que doivent à Daumier, à Grandville et à Gavarni l'évolution morale et la production littéraire de leurs contemporains roumains. Il s'agit d'une recherche entreprise au point de vue des rapports de l'image et de la littérature, sur plusieurs des principaux représentants d'une génération dont les débuts datent de 1830 à 1840. C'est en 1835, à Lunéville, tout près de Nancy, où, vers la même époque, Stendhal plaçait la décevante expérience militaire de Lucien Leuwen, que Michel Kogalniceano, le futur historien et amateur d'art, découvrit avec délices le livre illustré romantique, le *Magasin pittoresque*, le *Gil Blas* de Jean Gigoux. C'était au temps du fameux procès d'avril, dans lequel se trouvaient impliqués aussi quelques jeunes cuirassiers de Lunéville. Les lettres de Kogalniceano à sa famille témoignent de ses sympathies libérales. Les célèbres lithographies de Daumier, publiées dans la dernière année de la *Caricature*, à laquelle il s'était abonné en s'attirant les reproches de l'abbé Lhommée, son hôte et son professeur, qui redoutait la colère du sous-préfet, exercèrent une profonde influence sur la direction de ses idées.

Le *Charivari* arrivait dans les Principautés dès sa parution, en 1832. On le trouve parmi les journaux d'un cabinet de lecture de Bucarest en 1838. Le vieux poète moldave Conachi se le faisait envoyer en 1840. Dans un de ses écrits polémiques, *Monsieur Sarsailă auteur* (1839–1840), I. Eliade Radulesco utilisa des vignettes du *Charivari*, dont plusieurs dessinées par Daumier. En 1845 le même écrivain publia une adaptation de la *Physiologie du Poète* d'Edmond Texier, où il introduisit des éléments empruntés aux vignettes de Daumier, qui développent parfois avec beaucoup de liberté les données du texte. Une de ces images, le « poète olympien », est une caricature de Victor Hugo.

Les « Physiologies » romantiques étaient assez répandues à Jassy; en 1843 le catalogue du cabinet de lecture de la librairie Adolphe Hennig en comptait 28. Une de celles-ci, la *Physiologie du Provincial à Paris* (texte d'Eugène Guinot, illustrations de Gavarni) fut partiellement adaptée en roumain par Kogalniceano et devint la *Physiologie du Provincial à Jassy*. Un amateur, Nicolas Ghika, possédait au moins une quarantaine de ces minces mais si vivants livres illustrés. Le climat intellectuel roumain était d'ailleurs très favorable à leur diffusion. On s'intéressait à Lavater, à Gall, à la biologie, on lisait Balzac. Deux manuels sur la physiognomie et la phrénologie, ceux de Chaussier et Morin (1838) et d'Isidore Bourdon (1842) furent traduits, toujours à Jassy. De petites comédies de mœurs de Basile Alecsandri, jouées depuis 1850, se ressentent de l'influence des « Physiologies ». Le poète connaissait aussi la grande publication de Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes* (1840–1842). Il aimait particulièrement Gavarni, qu'il nomme à plusieurs reprises, notamment dans une esquisse de 1844, où des épisodes comiques se succèdent avec l'intention explicite d'imiter les planches des albums parisiens.

L'*Almanach populaire* de Bucarest reproduisit, de 1843 à 1847, des dessins de Daumier et de Grandville, en y ajoutant des commentaires ingénus. Environ 90 des illustrations du *Gulliver* de Grandville ont été copiées, dans son édition du roman de Swift, par Jean Negulici, peintre et écrivain (1848). L'auteur commente le choix opéré par Negulici ainsi que les différences de vision que les copies lithographiées de celui-ci présentent parfois par rapport aux gravures de Grandville.

Vers 1850 quelques-uns des principaux livres romantiques à images se trouvaient dans les librairies de Jassy, ainsi que l'on peut constater en consultant les dossiers de la censure: *La Grande Ville* (1842–1843); *Les Etrangers à Paris* (1846), où il y a aussi un chapitre sur les Moldo-Valaques, traduit par Théodore Codresco dans l'*Abeille roumaine*; *Le Diable à Paris* (1845–1846), dont le même journal publia le *Prologue*, dans une adaptation roumaine où l'accoutrement de Satan subit des modifications inattendues (1845). Les livres illustrés par Grandville étaient particulièrement recherchés. Les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842) sollicitèrent vivement l'imagination d'Eliade Radulesco. On rencontre un écho des *Fleurs animées* (1847) dans une nouvelle de Constantin Negruzzi (vers 1860).

Après les événements de 1848 le *Charivari* fut sévèrement interdit dans les Principautés. Il y pénétrait néanmoins et de nouveaux ordres prohibitifs furent donnés à son sujet à l'époque de la guerre de Crimée. Des patriotes roumains en exil, soit à Constantinople, soit à Paris, parlaient avec sympathie du *Charivari*. Dans un poème burlesque d'Eliade Radulesco il y a, en 1855, un passage inspiré par l'un des frontispices du journal, que Daumier avait dessiné en 1833, Philippon et ses collaborateurs en donnant un concert « charivarique ».

La suppression de la censure, en 1855, permit au *Charivari* de circuler librement à Bucarest et à Jassy. Un des premiers effets de cette mesure est une illustration d'Alexandre Assaki d'après Daumier: les crinolines alors à la mode transformées en des moyens de locomotion aérienne (1857). Un anonyme y ajouta des vers. Les Roumains n'ignoraient pas l'appui que le *Charivari* pouvait apporter à la cause de l'union des Principautés. En 1857 un ami de Basile Alecsandri conseillait le poète d'entrer en relations avec les rédacteurs du journal, afin de leur signaler « des faits, des idées, des détails comiques sur nos hommes et sur nos choses ».



Fig. 57. — H. Daumier, Citind « Le Charivari ». Lito-
graphie. (*Le Charivari*, 1 aprilie 1840. Delteil 792).

PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE ROMÂNEȘTI DUPĂ 23 AUGUST 1944*

de IOANA POPOVICI

Încă din 1920, când arta cu caracter intimist ocupa un loc preponderent, Tonitza avertiza asupra necesității unei arte cu semnificație socială atunci când vorbea de « adinca și salutara influență a acesteia asupra maselor », fiind « unul din cele mai frumoase și mai eterne bunuri sufletești ale unui norod » ce se cuvine « să fie împărțit norodului »¹. Aserțiunea lui Tonitza va fi ridicată la rang de postulat abia după al doilea război mondial, în cadrul vastului program cultural pe care realitățile sociale instituite în România după 23 August 1944 îl implicau. Artei îi revenea « înalta menire socială de a contribui la educarea și formarea profilului moral, a conștiinței socialiste a poporului . . . »².

Integrarea în acest context a picturii și sculpturii monumentale — artele cu cea mai largă audiență socială prin însăși poziția ce le este rezervată în « cetate » — însemna totodată deschiderea unor perspective de o amploare necunoscută în arta românească modernă, ale cărei premise teoretice și materiale³ erau garantate de o politică artistică la nivelul statului. Această adevărată renaștere a genului implica soluționarea neîntârziată a unei serii de probleme — cea a conținutului și tematicii aflându-se în mod firesc pe primul plan — în cadrul unui program de dezvoltare artistică punând accentul pe funcția educativă, sau « educativ-transformatoare »⁴ cum a mai fost numită, a artei.

Necesitatea de a contribui la cultivarea virtuților civice și morale prin rememorarea marilor epoci și figuri ale istoriei, dar în egală măsură prin glorificarea contemporaneității, a fost cea care a prezidat la stabilirea tematicii. Oricât de bogată în sugestii și asociații, oricât de variată, tematica nu putea numai prin ea conferi artei acel caracter combativ, militant pe care imperativele momentului istoric îl reclamau, de aceea problema limbajului artistic, înainte de toate a accesibilității acestuia, se pune în mod acut. Din acest unghi de vedere trebuie înțeles, în perioada de care ne ocupăm, efortul de regăsire a ceea ce era definit în *Arta plastică*, nr. 6, din 1955 ca « meseria adevărată, cinstită, limbajul clar, expresiv, nuanțat al desenului, culorilor, compoziției, volumelor, luminii etc. », acel « limbaj artistic realist » fără de care « nu pot fi făurite imagini care să exprime idei și sentimente profunde »⁵.

* Comunicare ținută la Sesiunea consacrată sărbătoririi semicentenarului Partidului Comunist Român de Institutul de istoria artei și de Institutul de istorie și teorie literară « George Călinescu » ale Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România (12 aprilie 1971).

¹ Tonitza, *Scrieri despre artă*, București, 1962, p. 45.

² *Metoda realismului socialist — baza de neclintit a artei noastre noi*, în *Arta plastică*, 1955, nr. 6, p. 4.

³ Prin H.C.M. 1874, din 24 septembrie 1954, se aloca din bugetul construcțiilor un procent de 1%/₁₀₀ pentru lucrări

de artă monumentală. Mai ales după ultimul război în multe țări, printre care Italia, Franța, Germania, Suedia, S.U.A., Japonia etc. au fost emise legi care prevedeau destinarea anumitor sume pentru decorarea noilor construcții, cf. Patrick d'Elme, *Un problème d'environnement*, în *Cimaise*, nr. 98, septembrie—octombrie, 1970.

⁴ Nedoșivin G., *Artistul — « dascăl al vieții »*, în *Contemporanul*, nr. 12 (546), martie 22, 1957, p. 1,7.

⁵ *Metoda realismului socialist — baza de neclintit a artei noastre noi*, p. 4.

Se conturează astfel o problemă deosebit de complexă, care angajează profund raporturile dintre artist și societate.

Este util să amintim aici punctul de vedere al unui artist — este vorba de Fernand Léger — care fără să fi fost direct implicat în acest proces a intuit unele contradicții cu efecte de loc neglijabile pentru evoluția artistică. Adresându-se artiștilor, acesta spunea: « O necesitate omenească cere ca în operele sau realizările care au de-a face cu poporul, cu mulțimile, oamenii care conduc să asculte inimile bătând; chiar expunându-vă la cele mai grosolane erori, nu se poate să nu priviți mulțimile, să nu le ascultați cum respiră »⁶. Entuziasmat de importanța acordată dezvoltării artei de for public în societatea comunistă, Léger remarcă accentul pus pe « eficacitatea » mesajului artistic, ceea ce a împins oarecum pe un plan secundar interesul pentru « calitatea » reprezentării. Înțelegând legitimitatea acestei poziții, Léger avea totodată prezentă imaginea dificultăților pe care artistul le va întâmpina în încercarea de a concepe opera de artă exclusiv din acest unghi de vedere⁷.

Constituirea unui limbaj plastic adecvat conținutului epocii noi — proces aflat în continuă evoluție — a cunoscut îndelungi căutări din care nu au lipsit nici erorile. Uneori chiar directivele de principiu au contribuit la instaurarea unor confuzii, forțând, după cum se constata în 1957, « prin mijloace arbitrare și împotriva bunului simț ritmul de trecere de la o artă burgheză individualistă, la o artă de larg răsunet public cu caracter social . . . », încercându-se transformarea artistului « peste noapte »⁸.

După câteva încercări distanțate în timp, asistăm în anii 1958—1959 la o concentrare a eforturilor și interesului pentru arta monumentală, în speță pentru pictura murală, care are ca rezultat conturarea unei prime etape, cu trăsăturile ei distinctive, strâns legate de problematica asupra căreia am insistat. Decorarea caselor de cultură din București a fost cea care a dus la constituirea fondului de lucrări reprezentativ pentru acest moment din evoluția artei monumentale românești, considerat din perspectiva actuală ca o experiență, ca o necesară inițiere a artiștilor în problemele și specificul genului.

Ignorarea, în această fază, a unității estetice a ansamblului prin decorarea unor edificii preexistente, al căror proiect inițial nu prevăzuse intervenția picturii murale, s-a dovedit foarte curînd a fi o eroare, întâlnită și azi uneori în pofida insistenței cu care este postulată colaborarea dintre arhitecți și artiști. Apoi, alăturarea pe o aceeași suprafață a lucrărilor datorate mai multor artiști care, chiar într-un moment de uniformizare a gândirii plastice, se diferențiau totuși unul de celălalt, nu a făcut decît să sporească impresia de eterogeneitate stilistică.

O primă concluzie pentru dezvoltarea viitoare a artei monumentale românești a reieșit tocmai din analiza mijloacelor de expresie, care, foarte curînd, a pus în evidență descriptivismul imaginilor, abundența nejustificată a detaliilor, naivitatea desfășurării narrative, didacticismul concepției compoziționale și cromatice. În bună parte această situație era reflexul modului în care fusese înțeleasă problema receptivității artistice. Privitorul profan, spunea Venturi, « consideră pictura drept un obiect din natură, se emoționează, se bucură și suferă. Așa cum se comportă copiii cu eroii din povești »⁹. Dar cerînd artei să răspundă acestui tip de receptivitate, înseamnă înainte de toate a minimaliza puterea de înțelegere a privitorului, a nu ține seamă de faptul că omul tinde permanent spre afînarea sensibilității și spiritului său. De aceea educația cetățenească prin artă trebuie să se desfășoare concomitent cu educația estetică, acest paralelism fiind o obligativitate.

Critica de artă nu a întîrziat să semnaleze aceste contradicții și efectele lor — anume « mediocritatea execuției și primitivismul concepției » unor lucrări din această primă etapă, care, « departe de a contribui la educarea privitorului, nu pot decît să-i vicieze gustul »¹⁰.

⁶ Fernand Léger, *Zidul. Arhitectul. Pictorul*, în *Arta plastică*, 1967, nr. 10, p. 27.

⁷ Cf. Fernand Léger, *Les fonctions de la peinture*, Paris, 1965, p. 33.

⁸ Radu Bogdan, *O etapă semnificativă a evoluției artei*

noastre contemporane, în *Arta plastică*, 1957, nr. 1, p. 4.

⁹ Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, București, 1970, p. 103.

¹⁰ Mircea Popescu, *Preliminarii la o discuție asupra problemelor artei monumentale*, în *Scînteia*, 18 octombrie 1962.

Această perioadă coincide cu o mai clarvăzătoare și nuanțată apreciere a producției artistice din anii trecuți prin supunerea naturalismului unui examen critic.

Definit ca « acumulare de amănunte nesemnificative », « lipsă de selecție, incapacitate de a distinge între esențial și accidental »¹¹, didacticism al expresiei, naturalismul este denunțat în numele unei modalități de reprezentare, care, continuând să înregistreze fidel pulsul vieții, trebuie să renunțe la anecdotă și ilustrativism și să revină la o viziune autentic plastică; materia trebuie « să pară vie », « să trăiască », dar, totodată se cer redescoperite legile construcției formale, virtualitățile expresive ale acestora.

Foarte frecvent întâlnită la un moment dat în critica de artă românească, noțiunea de stilizare desemna tocmai această timidă reevaluare a valorilor plastice propriu-zise.

În ceea ce privește arta monumentală, pictura murală mai ales fiind adusă în discuție, erau reamintite o serie de principii stabilite și verificate prin tradiție: aderența la perete, ceea ce însemna excluderea tridimensionalității, deci a perspectivei liniare și a clar-obscurului, apoi lizibilitatea compoziției care să rezulte din renunțarea la abundența detaliilor, imperceptibile de la distanță, și din ritmarea planurilor largi, principii care obligau la o cât mai concisă și sintetică exprimare. Implicit, în arta monumentală stilizarea va fi nu doar autorizată ci recomandată chiar, ceea ce va îngădui o oarecare distanțare față de canonul reprezentării naturaliste. Stilizarea însă nu trebuia să impieteze asupra redării valorilor psihologice, ivindu-se tocmai de aceea întrebarea dacă este sau nu compatibilă cu realismul. În acest sens era indicat exemplul picturii Renașterii care a reușit să concilieze principiile monumentalității cu reprezentarea marilor categorii psihologice și morale¹².

În pofida unor intervenții teoretice care consideră artificială distincția dintre monumental și decorativ, aceasta se încetățenește totuși, repercutându-se pînă tîrziu asupra concepției unora dintre artiști. Considerîndu-se că decorativul nu este apt pentru exprimarea marilor idealuri ale epocii, că nu evoluează în sfera sentimentelor grave și profunde, acesta era de obicei asimilat cu ceea ce, în mod curent, era numit « excese ale stilizării », adică introducerea unor elemente de interpretare a formei proprii post-impresionismului sau curentelor ulterioare și care ar fi contravenit cerințelor unei arte de idei.

În cele din urmă această disociere viza tematica, subiectele majore inspirate din istorie, fie ea trecută sau prezentă, în care accentul este pus pe reprezentarea figurii umane, apărînd ca o garanție a realizării expresiei monumentale. Tocmai de aceea pictura murală mexicană, de pildă, era considerată interesantă doar sub raportul bogăției de idei pe care o vehicula în timp ce expresionismul violent al acesteia apărea ca o gratuitate.

Lucrările acestei perioade se resimt în bună măsură de pe urma insuficienței clarificări a problemelor, complexitatea acestora fiind nu o dată redusă la enunțul unor simple generalități. Deconcertat, artistul risca astfel să compromită sensul major al misiunii pe care societatea i-o încredințase.

Aceeași problematică ne întâmpină în cazul lucrărilor de sculptură, fie că ne referim la seria de busturi plasate în parcuri sau la monumentele ridicate în diferite orașe ale țării, mai ales după 1956, cînd o acțiune sistematică începe să fie desfășurată în acest sens.

Concepția acestor monumente ar putea fi definită în linii mari drept clasică în sensul respectării funcției care de secole îi fusese atribuită în cadrul colectivității urbane — aceea de a perpetua în conștiința generațiilor cultul valorilor naționale, de a suscita și exalta sentimentul patriotic. Plasarea monumentului într-un cadru adecvat — intervenția urbanistului fiind obligatorie — era esențială tocmai în vederea creării unei ambianțe cu forță de atracție și iradiere, a unui adevărat centru spiritual al orașului. Dacă uneori respectarea cel puțin a acestor cerințe a fost urmărită — și este de pildă cazul ansamblului Casei Sînteii și a monumentului lui Lenin de Boris Caragea, a cărui unitate de concepție și stilistică este incontestabilă — alteleori însă amplasarea monumentului într-un cadru arhitectonic preexistent, cu fizionomia sa proprie în dezacord cu aceasta, a dus la apariția unor complexe hibride în care noblețea intențiilor a fost denaturată.

¹¹ Ion Frunzetti, *Compoziția în arta statuară și sculptura monumentală*, în *Arta plastică*, 1958, nr. 3.

¹² Cf. Eugen Schileru, *Despre culoare și despre arta monumentală*, în *Arta plastică*, 1958, nr. 3—4, p. 24—29.

În ceea ce privește concepția formală a monumentului, aceasta se supune, cu unele excepții, unei scheme destul de rigide și lipsită de originalitate care urmărește echilibrarea — printr-un joc de forme dominat de obicei de simetrie — unei figuri centrale, cu caracter simbolic, și a unor grupuri de personaje sau figuri izolate de importanța secundară, adosate soclului. Adeseori intervin reliefuri care permit dezvoltarea unei narațiuni, contribuind astfel la precizarea semnificației. Acolo însă unde talentul nu salvează formula, retorica și convenționalismul atitudinilor și ale expresiei sfârșesc prin a aminti în mod surprinzător monumentele ridicate în țara noastră cu 30 și 40 de ani în urmă.

Un al doilea moment semnificativ al evoluției artei monumentale românești îl constituie vasta acțiune de decorare a litoralului, afirmându-se acum o superioară înțelegere a problematicei genului, deși excepționala ocazie a construirii unui ansamblu urbanistic de o atare anvergură nu a fost în întregime exploatată în sensul unei colaborări efective între arhitect și artist, începută în stadiul incipient al proiectării. Pentru a nu mai reveni asupra acestei chestiuni, trebuie să recunoaștem că în forma sa desăvârșită colaborarea arhitect-plastician continuă, cu foarte rare excepții, să rămână un deziderat, la noi, dar și pe plan mondial.

Între cele două extreme, pe de o parte ignorarea raporturilor cu arhitectura, pe de alta perfecta osmoză dintre intențiile arhitectului și ale pictorului sau sculptorului, există însă faze intermediare cu rezultate deosebit de interesante, seria de lucrări destinate litoralului înscriindu-se aici. Este etapa în care artiștii monumentaliști încep să țină seamă de calitatea și incidența luminii, de dominanta cromatică a cadrului arhitectural sau chiar a celui natural, de masivitatea sau fragilitatea volumelor. Această schimbare de atitudine față de datele impuse de arhitectură condiționează însăși evoluția concepției și viziunii artei monumentale. Pe bună dreptate arhitectul Anton Dîmboianu afirma: « A interveni asupra suprafețelor calme și luminoase, aceste momente de respirație ale « pereților arhitecturali » cu aceeași intenționalitate ca și pictorul Renașterii, apare ca un anacronism, ca un act depășit »¹³.

Evoluția stilistică a artei monumentale trebuie însă raportată și la alți factori, de pildă adoptarea unor alte tehnici decât fresca — mai economice, mai rapide și mai rezistente decât aceasta — care au obligat sau au facilitat o anumită interpretare a formei, dar mai ales la fenomenul frecvent numit al « diversificării stilurilor » în arta românească. În felul acesta va pătrunde, de pildă, în decorația murală o foarte răspândită viziune geometrizantă de factură aproximativ cubistă, înlesnită uneori și de tehnica utilizată (plăci mari de ceramică de exemplu) după cum unele modalități de reprezentare acreditate în grafică vor fi reluate în sgraffitto sau vitraliu. Respectarea coordonatelor stilistice în cazul unui același artist care se consacră în egală măsură picturii de șevalet și celei murale este firească, cu toate că legitimitatea acestui transfer a fost contestată chiar de unii dintre pictori în numele coeficientului de specificitate care separă cele două genuri. Evident această operație de transpunere nu este dintre cele mai simple, obligînd la metamorfoze uneori substanțiale, dar, pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că evoluția artistică actuală înregistrează o din ce în ce mai accentuată interferență a genurilor, o rupere a frontierelor altădată atît de precis delimitate, ceea ce face ca problema să nu se mai pună atît de tranșant. De aceea orientarea generală a artei românești contemporane spre exprimarea lapidară, de maximă sinteză, o vom regăsi și în arta monumentală. Narațiunea este părăsită în favoarea simbolului, care se vrea cît mai cuprinzător ca sens, cît mai original și pregnant ca imagine. Totuși o anumită inerție manifestă în insistența asupra acelorași subiecte a avut ca rezultat o sărăcie a inventivității plastice, o uzură prin repetiție a unora dintre simboluri care și-au pierdut astfel expresivitatea inițială. Reacția care se produce la un moment dat împotriva caracterului șablon al tematicii este deci îndreptățită¹⁴.

Urmînd litoralului, decorarea cartierului Țiglina din Galați se impune ca una din cele mai interesante experiențe atît prin amploarea cît și prin rezultatele ei, experiență care

¹³ Despre arhitectură-sculptură-pictură, în *Artă plastică*, 1965, nr. 1, p. 56.

¹⁴ Cf. Ion Bițan, *Probleme ale artei monumentale* (Însem-

nări pentru o viitoare discuție), în *Artă plastică*, 1963, nr. 1, p. 10.

continuă și dezvoltă direcțiile menționate. Un anumit acord între concepția arhitecturală și cea plastică pare să se definitiveze mai ales în ceea ce privește o aceeași înțelegere a funcționalității operei de artă. Crearea unei ambianțe care să asigure omului contemporan bunăstarea afectivă și spirituală transpare — ca suprem obiectiv — în cazul celor mai reușite ansambluri. Recunoaștem, în acest principiu, o veche tradiție; încă Leon Battista Alberti avea conștiința, după cum spune un comentator al său, că « orașul nu este altceva decât un instrument al societății pentru a ameliora viața oamenilor »¹⁵.

Dacă exemplul Țiglinei, la care vin să se adauge și altele, unele foarte convingătoare — de pildă noile complexe urbanistice din orașul Gh. Gheorghiu-Dej sau Piatra-Neamț — oferă certitudini pentru dezvoltarea viitoare a artei monumentale românești, nu trebuie pierdut din vedere faptul că pe plan mondial se schițează în ultimul timp soluții cu totul noi de integrare a artelor, determinate de evoluția fenomenului artistic contemporan și de cea a tehnicii. Acestea răspund aspirației tot mai pronunțate a artistului de azi de a ieși din izolarea la care a fost condamnat prin ruptura produsă în ultimul secol între artă și public. A participa activ la viața socială, a impregna mediul ambiant cu propria sa personalitate a devenit pentru artistul contemporan o necesitate imperioasă, și poate tocmai acest fapt să fie garanția realizării în viitor a unei armonioase conviețuiri a artelor.

Pictorii, sculptorii, arhitecții, urbanistii, designer-ii « vorbesc același limbaj, împărtășesc aceleași interese umane și sociale », spune Giulio Carlo Argan¹⁶. Această realitate generează în planul problemei de care ne ocupăm două atitudini divergente. Pe de o parte arhitectul și sculptorul neagă posibilitatea și necesitatea oricărei colaborări și tind fiecare spre realizarea operei de artă totale. Arhitectul exclude intervenția plasticianului, în timp ce sculptorul, de pildă, căutând o rațiune socială existenței sale, pe care galeria sau muzeul ca mediatori cu publicul nu i-o mai satisfac, concepe la rîndul său obiecte locuibile. Atitudinea opusă recunoaște colaborarea pînă într-atît încît arhitectul acceptă, cum spune Michel Ragon, « cu umilință », să transpună lucrări de sculptură, elaborînd doar partea tehnică, sau dimpotrivă pictorul și sculptorul sînt reduși la funcția de consilieri în materie de culoare și raport al volumelor¹⁷.

Sîntem desigur departe de o recunoaștere unanimă a valabilității oricăreia din pozițiile amintite, dar simpla lor existență este indiciul unor transformări în curs, care trebuie considerate cu toată gravitatea, cu sentimentul răspunderii față de societate, care, spune G.M. Cantacuzino, « are tot atîta nevoie de legile spațiale ale armoniei care o cuprind cît și de o constituție »¹⁸.

PROBLÈMES DE L'ART MONUMENTAL ROUMAIN APRÈS LE 23 AOÛT 1944

RÉSUMÉ

L'étude attire l'attention sur le caractère exceptionnel du développement de l'art monumental roumain après le 23 Août 1944 et expose les prémisses théoriques qui ont rendu possible une vraie renaissance du genre. L'auteur évoque les problèmes de première importance se référant au message de l'œuvre d'art, à la modalité d'expression, à la réceptivité artistique, problèmes dont la compréhension parfois incomplète a eu des répercussions directes sur les œuvres de la première période, qui correspond, en grand, aux années cinquante et soixante. Un point de vue nuancé en ce qui concerne la problématique de l'art monumental s'impose ultérieurement, ce qui, dans la pratique artistique coïncidera avec une analyse plus attentive et plus approfondie des facteurs négligés pendant la première période. Les nouvelles directions du développement de l'art monumental qui en découlent sont esquissées par la suite, avec des références aux réalisations des dix dernières années. En conclusion, ayant considéré l'évolution du phénomène artistique contemporain dans sa totalité, on examine sommairement quelques solutions récentes du problème de l'intégration des arts, qui laissent entrevoir des perspectives insoupçonnées pour le développement futur de l'architecture, de la sculpture et de la peinture monumentale.

¹⁵ Leon Battista Alberti, *L'architettura*. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, 1966, p. XXI.

¹⁶ Giulio Carlo Argan, *Salvarea și căderea artei moderne*, București, 1970, p. 28.

¹⁷ Cf. Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain?*; Bilan

et problèmes du 1^{er}, în *Lettres françaises*, n^o 1352, 23 - 29 septembrie, 1970, p. 29.

¹⁸ G. M. Cantacuzino, *Despre o estetică a reconstrucției*, II, în *Viața românească*, martie - aprilie 1945, p. 108.

MATISSE ȘI PALLADY*

de BARBU BREZIANU

Cel mai firesc și desigur și cel mai nimerit mod de a comemora o mare personalitate, ni se pare a fi acela de a-i aduce omagiul unui spirit înrudit, de a veni cu mărturia unui om care l-a înțeles, și l-a prețuit pe deplin.

La centenarul lui Henri Matisse, vom aduce omagiul celui mai bun prieten al său, poate — acela al pictorului român Theodor Pallady.

Este o amiciție înfiripată și cimentată la finele secolului trecut, prin anii 1895—1896, în atelierul lui Gustave Moreau și care a continuat pînă la finele vieții lor, moartea lui Matisse survenind cu doi ani mai devreme decît a lui Pallady, care se născuse însă cu doi ani înaintea prietenului său.

Făceau parte nu numai din aceeași generație, dar și din aceeași familie de spirite: o gândire limpede, lucidă, sintetică și echilibrată, o delicatețe înăscută, o severă probitate și exigență artistică îi caracterizau pe amîndoi.

Arta lor are consonanțe cu spiritul poeziei lui Ronsard (despre care s-a zvonit nu o dată că ar fi de origine valahă), a lui Baudelaire și Mallarmé. Pictura lor de un mare rafinament și de o subtilă « satietate intelectuală » — cum o numea eseistul Al. Paleologu¹ — evocă deopotrivă imponderabilele efluvii ale muzicii lui Debussy, Ravel, și — în ceea ce îl privește pe Pallady — a lui George Enescu.

Aceste afinități orifice se resfrîng în pictura și desenul amîndurora.

S-a vorbit mult despre influența artistului francez asupra celui român; mai puțin însă despre ceea ce îi deosebește.

Luminoasă, vie, exuberantă, uneori feerică, cromatica lui Matisse este aceea a unui cartezian care coboară cu pași bine chibzuiți și măsurați din atotputernicul Cézanne.

De o distincție crepusculară, despuată de orice artificiu, austeră, în tonuri reci ce străbat o lumină tamizată, pictura lui Theodor Pallady este stăpînită de o tristețe surdă. Coloritul său mat și pastelat amintește uneori de frescele mănăstirilor Moldovei sale natale².

Dar nu în analiza stilului lor, a apropiierilor și diferențelor, constă țelul acestui text, ci în a arăta trăinicia unei prietenii bazate pe afinități electice.

« Notre vieille amitié m'est un refuge », îi scria pictorul român, care îl socotea pe Matisse « le seul capable de réaliser, d'atteindre certaines cîmes ».

* Comunicare făcută la 20 septembrie 1969, în ședința Secției a VIII-a B., prezidată de prof. dr. H.L.C. Jaffé, la cel de-al XXII-lea Congres Internațional de Istoria Artei ținut la Budapesta.

¹ Alexandru Paleologu, *Notă despre Pallady*, în *Universul literar*, 1942, iulie 11.

² Apropiere intuită pentru întâia oară de Tudor Arghezi

în 1925 și confirmată atunci de pictor. Analogia a fost reluată în 1940 de G. M. Cantacuzino și apoi de Petru Comarnescu, Dan Grigorescu, Anatol Mindrescu, Radu Bogdan ș.a. Istoricul de artă medievală Sorin Ulea a remarcat la rîndul lui această similitudine spirituală artistică (Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 456).

Iar Matisse, nu numai că îi va arăta o constantă afecțiune dar va avea deplină încredere în bunul gust și în judecata lui Pallady, al cărui spirit critic ascuțit nu cruța pe nimeni.

Cel de-al doilea război mondial care despărțise brusc Franța de România printr-o uriașă perdea de foc, avea să înțească și mai mult sentimentul de camaraderie care îi lega.

Matisse și Pallady nu-și vor mai putea vorbi niciodată, nu-și vor mai analiza reciproc operele, nu-și vor mai putea urmări etapele creației și nici « spiritul în care opera era concepută ».

Dintr-o dată totul se va limita la un simplu schimb de scrisori ; epistolarul luînd locul vizualului, conversațiile lor se vor condensa într-o prețioasă și abundentă corespondență³.

Și fiindcă nu-și vor mai putea privi tablourile — și pentru a le putea totuși întrevedea — , ei își vor trimite unul altuia desene, schițe, fotografii după lucrările realizate, proiecte de compoziții cu indicații de culoare, pentru a se ține la curent cu mersul activității lor artistice. « Les mots n'ont plus de valeur si ce n'est pour donner signe de vie. Mais la pensée reste fidèle » îi scria Pallady.

Artistul român se simțea copleșit tot mai mult de angoasă și singurătate, iar Matisse, de la sute de leghe depărtare, căuta să-l îmbărbăteze spunînd că și el se simte într-o stare de spirit asemănătoare, că are reacții identice, și că atunci sînt plămădiți din același aluat : « Tu es comme moi ; fais donc ce que je fais » și, fiindcă tocmai atunci desena literele poeziilor lui Charles d'Orléans, îl îndemna pe Pallady să caute vechi legende românești și să se apuce la rîndul lui nu numai să le illustreze, dar și să transcrie stihurile în litere artistic caligrafiate și stilizate, pentru a-și domina astfel nervozitatea și melancolia.

În gînd, Matisse își întrezărea prietenul din București : « Je pense à toi, à toi qui es si loin — je te vois faisant les cent pas dans ta chambre d'hôtel — dessinant des lettres qui ne viennent pas . . . »

Multe scrisori vor fi fost oprite de dubla cenzură a « Wehrmacht »-ului — care-și exercita controlul deopotrivă în Franța și în România, lăsîndu-și jignitoarea parafă pe plicurile și cărțile poștale ce aveau voie să fie distribuite, și ele, cu o mare zăbavă, fapt ce l-a determinat într-o zi pe Matisse să se adreseze direct cenzorilor :

« Je me permets de faire remarquer à la Censure que tout ceci n'est qu'une conversation entre deux bons vieux peintres que l'éloignement attriste. Je lui serais bien reconnaissant si elle . . . juge ainsi et permet à ce bavardage spécial d'arriver à destination ».

În aceeași scrisoare, care poartă data de 7 decembrie 1940 și care ne-a parvenit intactă — Matisse desenase, pe file separate, schițele de compoziție a două tablouri, indicînd cu precizie nuanțele folosite și cerînd sfatul artistului român.

Iată schița cunoscutei pînze *Le Rêve* (pe care am mai găsit-o intitulată *La Dormeuse* ori *La Femme à la table* (fig. 1, 2, 3), și unde modelul este îmbrăcat cu una din iile procurate de Pallady, căruia Matisse îi mărturisește : « Voilà un tableau qui a duré un an — ceux qui ne verront que la façon dont j'ai représenté la chevelure et la broderie de l'épaule, croiront que je suis un farceur ! Mais toi . . . tu sais ! »

Cea de-a doua schiță (fig. 4) este a unei naturi moarte denumite *Coquillage sur marbre noir*, pe care Matisse o terminase în noiembrie 1940 (fig. 5). Înainte de a părăsi Franța, Pallady asistase la elaborarea primelor stadii ale acestei opere pe care autorul ei o prețuia în mod deosebit, scriind prietenului său :

« C'est à mon avis ce que j'ai fait de plus significatif comme expression colorée. Mais cependant avec une nature morte — faite d'un coquillage, d'un pot à fleurs bleu, d'une tasse à café, d'une cafetière et de 3 pommes vertes sur une table de marbre, noir et vert — et que j'ai travaillée (transformée) pendant 30 séances — je me crois arrivé au bout de ce que je puis dans ce sens abstrait — à force de méditations, de rebondissements sur les différents plans d'élévation, de dépouillement (j'espère que tu me comprends que je me

³ Referindu-se la « corespondența neîntreruptă » dintre Matisse și Pallady, Ștefan I. Nenițescu își amintește cum pictorul român îi detalia « multe dintre cele peste două

mii de scrisori schimbate între ei » (Ștefan I. Nenițescu, *Theodor Pallady*, în *Arta*, nr. 2, 1971).

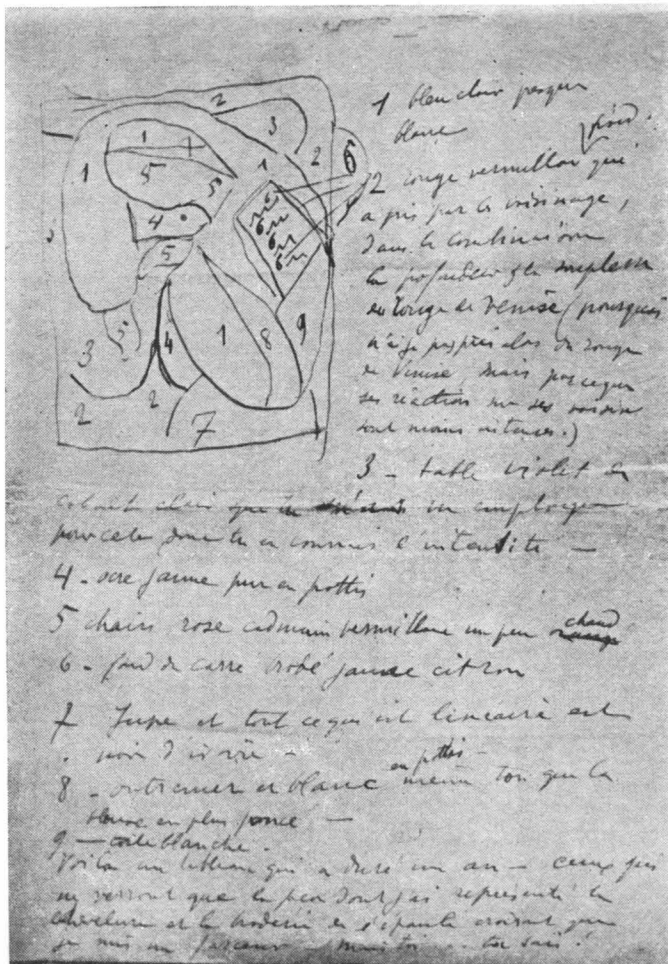


Fig. 1. — Matisse, Schiță pe o scrisoare adresată lui Pallady, cu indicații de culoare pentru tabloul *Le Rêve*. (Col. Bibliotecii Centrale de Stat, București).



Fig. 2. — Matisse, *Le Rêve*, prima versiune (fotografie expediată de artist lui Pallady). (Col. Bibliotecii Centrale de Stat, București)



Fig. 3. — Matisse, *Le Rêve*, a doua versiune (semnat st. jos și datat « 9/40 »). (Col. particulară, Paris).

fais comprendre plutôt) — pour ce moment je ne puis aller plus loin, et je ne puis même, il n'en est pas question, me répéter . . . »

Iar Pallady, foarte interesat de această lucrare, îi răspunde printr-o scrisoare de o afectuoasă înțelepciune; apoi se apucă, pe baza indicațiilor primite, să reconstituie natura moartă a lui Matisse, s-o coloreze, trimițându-i-o însoțită de următoarele rânduri: « Je te remercie d'avoir ajouté, aux nouvelles que tu me donnes, les images de tes dernières œuvres et les annotations qui les accompagnent . . . Je joins ici l'une d'elles coloriée selon tes indications; j'espère qu'elle ne s'écarte pas trop de l'original ? » (fig. 6).

Este un document emoționant, a cărui reproducere fotografică ne-a fost trimisă de doamna Marguerite Duthuit-Matisse, căreia ținem să-i mulțumim și cu acest prilej.

În sfârșit, o altă serie de mărturii ilustrând această prietenie este constituită de portretele pe care și le-au făcut unul altuia.

Pallady l-a desenat de mai multe ori pe Matisse prin anul 1939; și dintre încercările păstrate, portretul din colecția Muzeului Zambaccian este cel mai reușit.

[illegible]

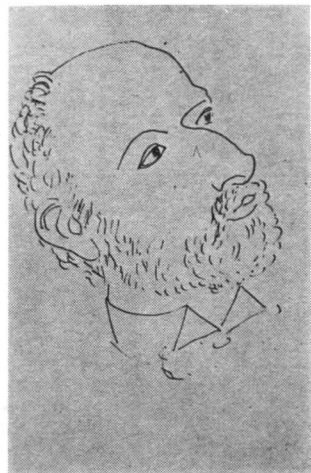


Fig. 11. — Matisse, Studiu desen în tuș pe hîrtie Bristol, 48 x 31,5; în dr. jos, dedicația: „Au Musée de Bucarest Henri Matisse juill 39”. (Col. Muzeul de artă R.S.R. — Secția de grafică, nr. inv., 2798)

Fig. 7. — Matisse desenînd fotografiat de Brassai. — august 1939 (Col. B.B.)

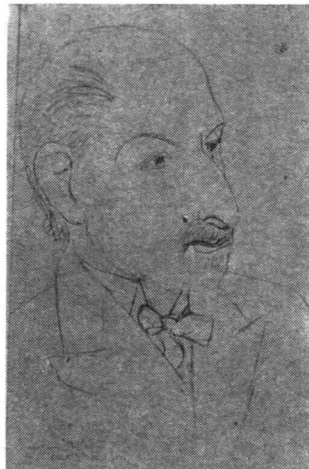


Fig. 12. — Matisse, Studiu — august 1939.

Fig. 13. — Matisse, Studiu — august 1939.

Fig. 14. — Matisse, Studiu — 11 martie 1940.

Fig. 15. — Matisse, Studiu; în st. jos, dedicația: „A mon ami Pallady Henry Matisse” ³/₄₀ (În afară de desenul de la fig. 11, toate celelalte studii aparțin doamnei Marguerite Duthuit-Matisse, care a avut bunăvoința să ni le pună la dispoziție)

La rîndul său, în 1939—1940, Matisse l-a reprezentat pe Pallady într-o serie de desene (fig. 7) dintre care el a păstrat doar opt ⁴; puse unul lîngă altul, acestea apar ca secvențele unui film; de altfel, artistul însuși spunea despre desenele sale că sînt niște « instantanee »: « Il est simplement une cinématographie d'une suite de visions que je fais constamment au cours d'un travail de fond . . . » Cu alte cuvinte, aceste schițe sînt o variație pe aceeași temă în vederea unui portret viitor, a cărui psihologie traversează și include mai multe vîrste ale omului.

Au rămas doar cîteva imagini jalonînd etapele: trei studii în cărbune executate în iulie 1939 — nesemnate, dar datate succesiv 24, 25 și 29 (fig. 8, 9, 10); ductul este liniștit și cuminte, umbra și lumina sînt distribuite în așa fel încît să marcheze cu mai multă forță relieful figurii. Cel de-al patrulea desen, executat în aceeași lună iulie, pare a fi o fază finală (fig. 11); el a fost trimis de Matisse în dar Muzeului de artă din București și a figurat în expoziția organizată în 1969 de Fundația Maeght de la Saint-Paul-de-Vence, expoziție intitulată « À la Rencontre de Matisse », alături de două lucrări ale lui Pallady ⁵; de data aceasta detaliile au fost eliminate. Natura telurică a modelului, accentuată de umbre puternice, a dispărut; linia se desfășoară elegantă și pură, izbutind să redea seninătatea mîndră și semeață, inteligența ascuțită, demnitatea și finețea care îl caracterizau pe Pallady. Alte două desene sînt făcute în luna următoare, în august; ductul este nervos și dinamic, căutînd să accentueze expresivitatea figurii dusă aproape la caricaturizare (fig. 12). În sfîrșit, ultimele două desene, lucrate în anul următor (martie 1940) — dintre care unul poartă o dedicație pentru Theodor Pallady, — fără a-i fi putut parveni vreodată —, sînt făcute probabil din memorie, în preajma plecării artistului român din Franța.

Nu este vorba, firește, de o asemănare fizică propriu-zisă:

« La ressemblance du portrait vient de l'opposition qui existe entre le visage du modèle et les autres visages, en un mot de son asymétrie particulière — scria Matisse. Chaque figure a son rythme particulier et c'est ce rythme qui crée la ressemblance ».

Henri Matisse a știut să regăsească și să dea în vileag permanența acestui ritm, iar ansamblul portretelor de față reprezintă secvențele unui film documentar ce ar trebui păstrat

⁴ La Paris, în decembrie 1970, doamna Marguerite Duthuit-Matisse ne-a încredințat fotografia tatălui ei executată de fotografii de artă Brassai (Gyula Halasz) — în care Matisse desenează avînd alături cinci alte portrete necunoscute ale lui Pallady; numărul acestor studii crește astfel la 13.

⁵ În Catalogul expoziției, Pallady este prezent cu: *Natură moartă cu tulipe roșii* (nr. 176 b.) și *Mîna* (nr. 176). Desenele de la nr. 36 și 39, ca și documentul inserat la nr. 194, se referă la bunele relații dintre cei doi mari artiști.

într-o arhivă imaginară, laolaltă nu numai cu scrisorile amintite, dar și cu acelea rupte bucățele, cu acele hîrtii zdrențuite ce poate mai zboară filfiind albe, undeva, ca niște năluci, printr-un văzduh de unde n-ar fi exclus ca Matisse să-l întrebe pe Pallady dacă nu crede că din toate acestea s-ar putea alcătui un adevărat portret: acela al unei prietenii infinite.

MATISSE ET PALLADY

RÉSUMÉ

L'article a pour thème l'amitié de deux peintres: l'un de renom international, Henri Matisse (1869—1954); l'autre, le roumain Théodore Pallady (1871—1956).

Leur profonde et fraternelle amitié avait commencé du temps qu'ils fréquentaient l'atelier de Gustave Moreau et a duré jusqu'à la fin de leurs jours.

La seconde guerre mondiale les ayant privés de la possibilité de se voir, les frontières étant devenues infranchissables, leur dialogue verbal s'est transformé durant ces années en dialogue épistolaire survuillé par la censure.

Hostiles tous les deux au fascisme, leur entretien porte sur leur vie quotidienne assombrie par les événements, mais surtout sur l'art. La correspondance (en grande partie illustrée) témoigne de leur profond besoin de se confier mutuellement leurs impressions, leurs doutes, leurs projets artistiques.

L'article envisage de reconstituer non seulement l'amitié durable qui les unissait, mais aussi les affinités spirituelles de ces deux peintres formés dans le même climat intellectuel et artistique, mais gardant chacun sa personnalité bien distincte.

CÎTEVA NOTE DE ISTORIA ARTEI PE MARGINEA „ÎNVĂȚĂTURILOR LUI NEAGOE BASARAB CĂTRE FIUL SĂU THEODOSIE”

de PAVEL CHIHAIA

Repuse în circuitul literar prin strădania lui Dan Zamfirescu și explicitate prin studiile sale și ale lui G. Mihăilă, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*¹ trebuie privite în contextul cultural în care au apărut.

Nu întâmplător aceiași autori au publicat o antologie a literaturii române vechi² care vădește un caracter complex, alcătuită din opere semnificative pentru viața spirituală din evul mediu românesc, unele puțin cunoscute pînă în prezent sau neglijate de istoricii literari, altele căpătînd, într-o înscrisiere semnificativă, o neașteptată valoare de document. Criteriile care au stat la baza întocmirii acestei antologii au permis autorilor să surprindă continuitatea și să pună în lumină accentele revelatorii ale literaturii vechi românești, pregătind pe cititor pentru apariția *Învățăturilor*, care nu mai pot fi considerate un fenomen literar solitar, ci oglindind un climat cultural bine determinat.

Cei care cunosc arta plastică de la începutul secolului al XVI-lea constată că *Învățăturile* se înscriu firesc printre celelalte înfăptuiri ale lui Neagoe, cu care ele vădesc numeroase și semnificative legături. Realizările lui Neagoe Basarab aparțin ariei spiritualității răsăritene, unde compoziția, perspectiva, modalitatea și simbolul se exprimă într-un alt mod decît cel al oamenilor Renașterii, de pildă, cu ale căror realizări sînt adesea comparate *Învățăturile*.

Cunoscător al literaturii patristice, Dan Zamfirescu surprinde cu finețe paralelismul dintre comandamentele laice din partea a II-a a *Învățăturilor* și fundamentarea teologică din partea I. Există corespondențe și un contrapunctism subtil între cele două părți și între diferitele pasaje, legate prin firele aceleiași viziuni³.

Privitor la semnificația celor două părți ale *Învățăturilor*, prima o întemeiere a celei de a doua (în aceasta din urmă consemnate referințe la viața de pe pămînt, înveșmîntate în același simbolism religios), vom vedea cum aceste două planuri — dispuse invariabil după ierarhia medievală, cel sacru în lumina ochilor, cel profan micșorat de depărtare, dar strîns legate de liniile aceleiași perspective — se pot distinge și într-o serie de reprezentări individuale, unde constatăm un paralelism care merită a fi pus în lumină, între *destinul* măririlor cerești și al celor pămîntești. Și în acest caz primul plan — cel al termenului cu care se compară — este ocupat de reprezentări divine, iar pămîntenii apar proiectați pe un al doilea plan, în *perspectiva aceluiași destin*, deși ei sînt hărăziți apariției, existenței și pieirii.

Într-o lucrare recentă⁴, Sorin Ulea a arătat că o temă specifică pentru epoca lui Ștefan cel Mare și care se găsește reprezentată la bisericile din Milișăuți, Voroneț și Sf. Ilie din Su-

¹ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, (ed. Dan Zamfirescu), București, 1970.

² G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, *Literatura română veche*, București, 1969.

³ A se vedea Pavel Chihaia, *Învățăturile lui Neagoe Ba-*

sarab, în *Luceafărul*, XIV (1971), nr. 6, p. 3; idem, *Tot despre „Învățăturile » lui Neagoe*, în *Luceafărul*, XIV (1971), nr. 11, p. 3–5.

⁴ Sorin Ulea, capitolul de pictură moldovenească în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 355.



Fig. 1. - Icoana doamnei Despina, reprezentînd «Coborîrea de pe cruce».

O altă ilustrare a dualității la care ne-am referit mai sus o găsim în cunoscuta icoană provenind tot de la mănăstirea lui Neagoe din Curtea de Argeș, înfățișînd «Coborîrea de pe cruce», unde putem vedea în al doilea plan, imitînd gestul încremenit de durere al Maicii Domnului, pe Despina purtînd în brațe pe fiul ei mort, Theodosie. Perspectiva care face ca donatoarea să ni se înfățișeze mai mică față de personajele sacre ale primului plan (așa cum ar apare donatorii sau ctitorii zugrăviți lîngă intrarea unei biserici, dacă ar fi văzuți de lîngă tronul Pantocratorului reprezentat în bolta turlei celei mai înalte, în universul închis și strict ierarhizat pe care îl reprezintă iconografia unui lăcaș ortodox), consemnează de data aceasta nu o intenție de distanțare, ci una de apropiere, sub imperiul aceleiași fatalități care — ca și în lumea antică — impune experiențe de viață asemănătoare.

Acest ecou al întîmplărilor de pe planul transcendent care explică și legitimează pe cele terestre îl vom găsi și de-a lungul *Învățăturilor*. În scrisoarea a III-a, de pildă, Neagoe își evocă mama, căreia îi hărăzește locul de veci în biserica sa din Argeș, închinată Maicii Domnului. Paralelismul între Maica Domnului și Neaga nu apare atît de evident ca cel dintre Maica Domnului și Despina din icoana care se afla în aceeași biserică, dar el poate fi dedus din apropierea subtile din text.

⁵ *Ibidem*.

ceava, este așa-numită «Regina stă la dreapta ta», cunoscută și sub numele de «Regele Regilor», elaborată de Serbia veacului al XIV-lea sub influența ceremonialului de curte. Tema, care constituie, după observația lui V. N. Lazarev, «O apologie indirectă a puterii autocrate», apare zugrăvită întotdeauna pe peretele de nord al naosului, în stînga ușii de intrare și făcînd pandant tabloului votiv, zugrăvit în dreapta ușii. Amplasarea aceasta «scoate în lumină legătura simbolică dintre cele două compoziții». Ea urmărea să arate că «domnia Moldovei nu era decît reflectarea pe pămînt a domniei cerești, că pentru voievod se rugau neîncetat Fecioara și Ioan Botezătorul lui Iisus pe tron și că întreaga țară datora suveranului ascultare și supunere desăvîrșită»⁵.

Să nu uităm, de asemenea, că însuși tabloul votiv și funerar al lui Neagoe Basarab, autorul *Învățăturilor*, din ctitoria sa de la Argeș face pandant tabloului sfîntului Cneaz Lazăr, care ne apare aureolat, deși de data aceasta paralelismul este conceput nu numai pe similitudinea cu destinul ceresc al cneazului, ci și cu cel terestru, Neagoe fiind ipostaziat ca apărător al creștinătății.

Desigur că fundațiile religioase și viața lui Constantin cel Mare, asupra căruia Neagoe se oprește îndelung, prefigurează, de asemenea, cum arată Dan Zamfirescu, ctitoriile și propria sa activitate.

O altă apropiere revelatorie putem stabili între inscripția originală de pe această icoană și un pasaj din textul *Învățăturilor*. Invocația de pe icoană aparține Despinei și se adresează Maicii Domnului: « Stăpînă primește sufletul robului tău Ion Theodosie voievod și adu-l la judecata ta »⁶.

Prin urmare, Despina apelează pentru mîntuirea lui Theodosie la Maica Domnului, care a trecut prin împrejurări asemănătoare. Cu totul neașteptat ne sună cuvintele de la sfîrșit: « adu-l la judecata ta », știut fiind că la scena Judecării din urmă judecător apare Iisus, cei care-l încadrează, Maica Domnului și Ioan Botezătorul (rareori un alt sfînt), fiind « intercesorii », adică cei care intervin în favoarea celui judecat. Importanța neobișnuită acordată Maicii Domnului se explică prin cultul Fecioarei, prezent în mediul curții lui Neagoe. Nu este lipsit de semnificație faptul că și în *Învățăture* găsim, de asemenea, un început de depășire a rolului de simplă intercesoare al Maicii Domnului. Adresîndu-se fiului său mort, Petru, Neagoe îl îndeamnă: « Scoală, fătul meu, scoală, că au venit și oasele moașă-ta la tine, și-ți iaste și ție mumă, ca și mie, ca să aibă și iale odihnă lingă tine! Și cu dînsele am trimes și podoabele tale: coruna și surguciulu-ți și diadimile. Și să se pue cununa și surguciul tău la Pandocrator, să să împodobească cu dînsele, ca doar s-ar milostivi Domnul Dumnezeu spre voi și v-ar dărui cununile cele ce nu vor tréce niciodată. Iar diadimele să să pue la veșmîntul précistei, ca să să milostivească spre voi și să vă acopere supt veșmîntul ei, la înfricoșata judecată, și să dea voao viața cea de vécî, carea nu va tréce niciodată »⁷.

Prin urmare, deși se afirmă în fraza precedentă că Dumnezeu este cel care dăruiește cununa vieții veșnice, totuși i se atribuie și Maicii Domnului puterea de a da « viața cea de veci, care nu va tréce niciodată ».

Să nu uităm că la tîrnosirea bisericii sale din Curtea de Argeș « prestolul, în'oltariu, tocmi-l și-l așeză însuși Neagoe Vodă cu mîinile sale spre sfințiri și așeză și făcătoarele de minuni icoane a lui Pantocrator și a Precistei în biserică la locul lor, împodobite tot cu aur și cu pietrii scumpe », după cum ne informează Gavril Protul⁸.

Rolul de judecătoare al Maicii Domnului, depășind pe cel de intercesoare, pe care îl constatăm atît din inscripție (cu siguranță dictată de doamna Despina) de pe icoana « Coborîrii de pe cruce », cît și în pasajul din *Învățăture* menționat mai sus, vadește o dată mai mult contemporaneitatea acestor două realizări artistice.



Fig. 2. Portretul voievodului Petru Cercel din biserica de la Căluș (1594).

⁶ Textul slavon și traducerea în *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, I, București, 1965, p. 737, nr. 1102.

⁷ *Învățăturile...*, p. 240.

⁸ G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, *op. cit.*, p. 96.

Referitor la demonstrația lui N. Drăganu, că între pisanile de la Argeș și ultimul capitol al *Învățăturilor* sînt identități « nu numai de ton și de idei, ci și de izvoare folosite la fel »⁹ ne permitem să reamintim că textul pisanilor nu reprezintă decît preambulul « svitocului » solemn, întocmit cu prilejul sfințirii mănăstirii¹⁰. Ne pare semnificativ faptul că Neagoe nu consemnează pe pisanile fațadei bisericii sale datele obișnuite pe care le găsim de obicei în aceste scrieri în piatră și pe care le constatăm și la biserica mănăstirii Dealul, a predecesorului său Radu cel Mare¹¹, ci preambulul hrisovului de întemeiere al mănăstirii. Prezența *pe fațada bisericii* a preambulului hrisovului de întemeiere — care trebuia să stea închis într-o casetă ferecată — ca și a unor chipuri zugrăvite cărora li s-a dat o extensie neobișnuită¹² se explică prin aceeași necesitate de afirmare și exteriorizare a ortodoxiei care va genera și pictura exterioară moldovenească din vremea lui Petru Rareș.

În temeinicele studii ale lui Dan Zamfirescu și G. Mihăilă închinat *Învățăturilor* s-a arătat vitalitatea acestei opere, dovedită, printre altele, și prin apariția la începutul secolului al XVII-lea a compunerii parenetice în limba greacă a lui Matei al Mirelor, *Sfaturi către Alexandru Iliș*.

Noi ne propunem a prezenta unele aspecte ale iradierii *Învățăturilor*, îngemănate firesc cu preluări din opera plastică a lui Neagoe, într-un foarte scurt interval de timp la sfîrșitul secolului al XVI-lea.

Cercetări recente au stabilit că la biserica mănăstirii Călui (din apropierea Craiovei), reconstruită de frații Buzești în 1594, se găsesc unele elemente arhitecturale preluate de la ctitoria lui Neagoe din Argeș¹³. Ceea ce reține însă atenția sînt portretele lui Petru Cercel și Mihai Viteazul, fiii lui Pătrașcu cel Bun, zugrăvite pe peretele vestic al naosului, unde constatăm de asemenea unele simboluri aulice din biserica argeșeană (îngeri care încoronează pe voievozi).

Însemnarea în limba slavă aflată lîngă portretul lui Mihai Viteazul sună în traducere astfel: « Mihai voievod, fiul marelui și prea bunului Io Pătrașcu voievod, leat 1594. Scris-am <am zugrăvit — P.C. > eu Mina zugrav. »

Inscripția de lîngă chipul lui Petru Cercel, de asemenea în slavă, este mai complexă: « Io Petru voievod, fiul marelui și prea blagocestivului Io Pătrașcu voievod. Nu vărsați peste țară sînge nevinovat, dar judecați după dreptate și fiți miloși, cum a fost Domnul <. . . > milostiv față de noi, și acum este față de voi »¹⁴.

Vom observa, în primul rînd, că această inscripție reproduce adevărurile exprimate în două capitole succesive din partea a doua a *Învățăturilor* (cap. IX și X), intitulate: « Cuvînt pentru judecată, care au învățat Io Neagoe voievod pre fie-său Theodosie și pre alți domni, pre toți, cum și în ce chip vor judeca » și « Învățătura a lui Neagoe voievod către fie-său Theodosie vodă și către alți domni, către toți, ca să fie milostivi și odihnitori ».

Dar inscripția portretului lui Petru Cercel se leagă și de contextul iconografic. Voievodul, reprezentat ca judecător, cu un hrisov desfășurat în mîna stîngă, se află dispus sub scena « Răstignirii », în vreme ce Mihai Viteazul a fost zugrăvit sub scena « Judecării lui Pilat ».

Registrul inferior de pictură constituie un fel de replică a celui superior, acesta din urmă impus de desfășurarea iconografică tradițională. Petru Cercel — decedat la data aceea — este reprezentat ca judecătorul drept, ale cărui decizii nu duc la condamnări capitale, cum a fost răstignirea lui Iisus. Îndemnul se adresează, în primul rînd, lui Mihai Viteazul — a cărui imagine este dispusă premeditat sub aceea a lui Pilat — pentru a-i inspira aceeași îngăduință.

⁹ *Învățăturile* . . . , p. 55.

¹⁰ « Svitocul » solemn poate fi reconstituit considerînd documentele din D.I.R., B, XVI, III, nr. 146, p. 127; *ibidem*, nr. 158, p. 132; D.I.R., B, XVI, VI, nr. 282, p. 265; D.I.R., B, XVII, I, nr. 273, p. 293–296; D.R.H., B, XXII, nr. 289, p. 549 și *ibidem*, nr. 293, p. 557.

¹¹ A se vedea N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I, București, 1906, p. 98.

¹² Pavel Chihaiia, *Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Cuntea de Argeș*, în SCIA, seria artă plastică, tom 16, 1969, nr. 1.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Virgil Drăghiceanu, *Lămuriri asupra Buzeștilor (După pisanile fundațiilor lor)*, în B.C.M.I., IV (1911), p. 119–124. Inscripțiile au fost revizuite de Emil Lăzărescu.

Din inscripția portretului lui Petru Cercel, coroborată cu contextul iconografic, putem desprinde o dată mai mult prezența *Învățăturilor* lui Neagoe și anume a pasajului din cap. I, a părții întâi: « *Dreptu aceea, iubitul meu fiu, să fi milostiv tuturor oamenilor <...> să nu omori pe nimenia fără de judecată dreaptă <...> că sângele omului <...> iaste <...> curățat cu sfântul sânge al domnului nostru Iisus Hristos care l-au vărsat pe cruce <...> în zilele lui Pilat de la Pont* »¹⁵.

Recomandarea, exprimată în limbaj teologic, pe peretele vestic al naosului bisericii din Căluș, ar fi următoarea: Tu Mihai voievod, care te-ai urcat de curînd pe tron « să fi milostiv » și să nu procedezi ca unii dintre antecesorii tăi omorînd « fără de judecată dreaptă », pentru că sângele omului este « curățat cu sfântul sânge al domnului Iisus pe care l-a vărsat pe cruce » (după cum vezi în scena « Răstignirii ») din pricina judecării lui Pilat (a cărui scenă o vezi de asemenea).

O îmbinare asemănătoare de scriere și imagini am mai întîlnit-o și pe panourile pisaniilor lui Neagoe de pe fațada ctitoriei sale din Argeș. Este evident că recomandarea cu caracter testamentar nu a aparținut lui Petru Cercel, ea exprima în realitate temerile și interesele familiei Buzeștilor, persecutați succesiv de către Mircea Ciobanul, Alexandru II Mircea și de fiul acestuia Mihnea Turcitul. De-abia sub Petru Cercel, Buzeștii își găsesc vremelnice liniștea, pentru ca apoi să fie nevoiți să-l urmeze în exil. În momentul împodobirii cu picturi a bisericii de la Căluș, Mihai Viteazul se urcase de cîteva luni pe tron, dar, după cîte se pare, relațiile cu vestita familie olteană nu se conturaseră încă și aceasta, rămasă în expectativă, își mărturisea rezervele și speranțele în scenele și inscripțiile zugrăvite din lăcașul la a cărui tîrnosire trebuia să participe și noul voievod.

Dar prezența *Învățăturilor* pare a se vădi și în inscripția « *Samim bojiem milosărdiem* » (« Cu însăși mila lui Dumnezeu »), dispusă între « *Mîna care binecuvîntează* » (avînd alături mențiunea « *Mîna lui Dumnezeu* ») și chipul voievodului Petru Cercel. În titulatura voievozilor Țării Românești găsim formula obișnuită « cu mila lui Dumnezeu », dar niciodată însoțită de pronumele de întărire, firesc la acel care și-a botezat primul născut cu numele împăratului bizantin Theodosie. În *Învățăturile* sale, Neagoe subliniază dreptul voievodal de origină divină: « *Că și pe mine încă m-au ales Dumnezeu cu socoteala milii sale și m-au pus păstor turmei sale* »¹⁶ . . . sau, încă mai concludent: « *Că nu te-au ales, nici te-au unsu oamenii spre domnie, ci Dumnezeu te-au ales și te-au uns și a aceluia plăcere să faci* »¹⁷.

Constatăm așadar că la biserica Buzeștilor din Căluș, refăcută în 1594, putem descifra unele elemente împrumutate atît de la ctitoria din Argeș a lui Neagoe Basarab, cît și din *Învățăturile* aceluiași voievod.

O altă iradiere a celor două realizări de frunte ale lui Neagoe o putem constata, cîteva ani mai devreme, într-o cu totul altă direcție și cu un alt aspect. Se știe că voievodul de origine munteană care domnește în Moldova, Petru Șchiopul, se sfîrșește în exil, la Bolzano, în Tirol, lăsînd moștenitor pe fiul său, Ștefan, care moare și el în 1602. Deoarece averea rămasă este contestată, se întocmesc în 1602 o serie de liste de inventar, pe care N. Iorga le publică în volumul XI, întocmit de el, din colecția Hurmuzaki¹⁸. Într-una din listele de cărți, găsim și următoarea prețioasă însemnare: « *Ain Buech in quart, mit gelbem Leder überzogen: Maniera, wie man mit grossen Potentaten tractieren soll* ».

N. Iorga transpune acest titlu în a sa *Istorie a literaturii române*, traducîndu-l « Chipul cum trebuie să se poarte cineva cu cei puternici » și arătînd că, în realitate, el reprezintă titlul cap. V din partea a doua a *Învățăturilor*, « Cum și în ce chip vor cinsti pre boiari (și pe slugile lor care vor sluji cu dreptate) »¹⁹.

Manuscrisul rămas de la Petru Șchiopul va fi cuprins fie un fragment din *Învățături* care trata probleme exclusiv practice, de guvernămînt (cu cap. V din partea a doua încep într-adevăr îndemnurile cu caracter laic), fie — mai puțin probabil — întreaga operă cu o

¹⁵ *Învățăturile* . . . , p. 127 – 128.

¹⁶ *Ibidem*, p. 231.

¹⁷ *Ibidem*, p. 258.

¹⁸ E. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, XI, nr. DCLXXXVII, p. 555.

¹⁹ N. Iorga, *Istoria literaturii române*, vol. I, ed. II, București, 1925, p. 215 – 216.

altă dispoziție a capitolelor decât aceea pe care o constatăm în actuala ediție. Găsirea manuscrisului, care nu trebuie să întârzie, va lămuri această problemă.

Oricum, ni se pare revelatoriu faptul că Petru Șchiopul a plecat din Țara Românească cu scrierea lui Neagoe, pe care a purtat-o cu sine pe drumul lung al exilului.

Din orașul în care și-a sfârșit zilele Petru Șchiopul, de la Bolzano, provine și o icoană, cu inscripția sa de donator, depozitată ulterior în castelul arhiducal de la Ambras (lângă Innsbruck), iar în prezent expusă la Muzeul de artă aplicată din Viena (ferecătura de care a fost despărțită în ultimele decenii figurează în cataloagele Muzeului de istoria artei din același oraș).

Pe vremea păstrării ei în castelul de la Ambras, icoana reprezenta în medalion pe sf. Petru și Pavel îmbrățișați, iar pe ferecătură pe cei zece apostoli și pe arhanghelii Mihail și Gavril. Pe foaia de argint care acoperea latura îngustă a icoanei (lată de 1,7 cm) se găsea următoarea inscripție: « *Io Petru voievod și fiul său Vlad voievod și domn al întregii țări a Ungrovlahiei au făcut această icoană* »²⁰.

Este vorba de Vlad, fiul adoptiv al lui Petru Șchiopul (după moartea primului său fiu Vlad și înainte de recunoașterea celui de al doilea, Ștefan), care obține în 1589 la Constantinopol tronul Țării Românești, dar moare înainte de a sosi în țară. Titlul său, de o durată atât de efemeră, ne permite să datăm și ferecătura pe care se află inscripția și să bănuim că ea a fost lucrată ca un *ex voto* pentru încoronarea care nu a mai avut loc. Motivele ornamentale de pe suprafața argintului aurit, precum și denumirile românești ale apostolilor vădesc un atelier românesc, foarte probabil din Moldova.

Dar în fotografia publicată recent de Gerhart Egger²¹, unde icoana apare pentru prima dată fără ferecătură, putem constata că rama de lemn care suporta învelișul de argint a fost adăogată unei lucrări anterioare. Icoana originală prezenta dimensiuni miniaturale (8,8 × 6,8 cm; împreună cu rama adăogată ea măsoară 17,4 × 15,4 cm), deci nu a fost executată pentru a fi expusă într-o biserică. Dacă luăm în considerare aspectul ei de medalion, puțin obișnuit în iconografia ortodoxă, precum și faptul că reprezintă pe patronul voievodului Petru Șchiopul, putem avansa presupunerea că ea a fost zugrăvită în vederea unei călătorii. Deoarece tehnica cu care este tratat câmpul acestei mici picturi și înscrisura ei în *tondo* nu ne permit să o așezăm mai devreme de secolul al XVI-lea, bănuim că această importantă călătorie, de lungă durată, a fost aceea pe care Petru Șchiopul, din familia domnitoare a Țării Românești, a făcut-o pentru a ocupa pentru un număr de ani tronul Moldovei.

Icoana ferecată s-a bucurat încă de la începutul secolului trecut de atenția specialiștilor. Ea figurează în catalogul din 1819 al lui Alois Primisser²² și este amintită pe rând de Nicolas Nilles, Dimitrie Lihacev, Andrei Veress și N. Iorga²³.

Tema, îmbrățișarea apostolilor Petru și Pavel, apare în Occident încă din secolul al XII-lea²⁴, dar și în ortodoxismul răsăritean, ca de pildă la mănăstirea Vatopedi (începutul secolului al XIV-lea) sau Sf. Pavel (1555) de la muntele Athos²⁵. Cercetătorii nu sînt de acord cu semnificația ei. Louis Réau consideră că este vorba de îmbrățișarea pe care și-o dau pe drumul supliciului cei doi apostoli, înainte de a fi despărțiți de călăi. Invocînd autoritatea unui text apocrif din secolul al III-lea (*Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*), Gerhart Egger²⁶ afirmă că pentru lumea occidentală îmbrățișarea trebuie pusă în legătură cu sosirea apostolului Pavel la Roma. Reprezentările răsăritene ar simboliza însă înțelegerea frățască după marile curențe iconoclaste. Același autor arată că icoanele rotunde de pe aria tradițiilor bizantine vădesc o influență renescentistă italiană și nu pot fi datate mai timpuriu de secolul al XVI-lea.

Toți cei care s-au ocupat de icoana rămasă de la Petru Șchiopul au subliniat faptul că ea reprezintă un unicat în țările române, propunînd o localizare fie în Rusia²⁷, fie în lumea

²⁰ Inscriptia slavă și traducerea la Andrei Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, vol. IV, București, 1932, p. 346 și pl. p. 88.

²¹ Gerhart Egger, *Späte griechische Ikonen*, Viena 1970, fig. 6.

²² Alois Primisser, *Die Kaiserlich-Königliche Ambrasersammlung*, Viena, 1819, p. 235–236, apud N. Iorga, *Les*

arts mineurs en Roumanie, I, București, 1934, p. 14–15.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris, 1959, s.v.

²⁵ G. Millet, *Monuments d'Athos*, Paris, 1927, pl. 98 și 193.

²⁶ Gerhart Egger, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ N. Iorga, *loc. cit.*



Fig. 3. — Icoana ferecată de voievodul Petru Șchiopul, reprezentând pe Sf. Petru și Pavel.

catolicismului occidental²⁸, fie, în sfârșit, după ivirea inscripției grecești aflată sub ferecătură, în Bizanț²⁹.

Considerînd însă dispoziția extranee a acestor inscripții (« O a<ghio>s Petros » și O a<ghio>s Pavlos »), precum și argumentele expuse mai sus, ne întrebăm dacă nu cumva această mică icoană nu reprezintă o copie executată în Țara Românească după un model

²⁸ Victor și Olga Brătulescu, *Sfinții apostoli Petru și Pavel luceferi ai creștinătății*, în *Mitropolia Olteniei*, XIX (1967),

nr. 5–6, p. 384–385.

²⁹ Gerhart Egger, loc. cit.



Fig. 4. — Carol Isler, desen după o icoană din 1805 care reproducea o alta « din zilele lui Neagoi vodă », reprezentînd pe Sf. Petru și Pavel.

athonit, pentru lunga statornicie în Moldova a fratelui domnului Țării Românești, Alexandru II Mircea, Petru Șchiopul. O recentă descoperire încurajează această ipoteză.

Într-adevăr, într-un carnet de schițe al unui desenator mărunt, Carol Isler, din 1870, aflat în colecția Academiei, se află desenată o icoană care reprezintă pe sf. Petru și Pavel îmbrățișați, ca și în piesa rămasă de la Petru Șchiopul. Icoana, păstrată la mănăstirea Cheia, purta o inscripție, reprodusă integral de Carol Isler, din care putem afla că ea fusese zugrăvită în 1805 de către « Ioanichie ieromonah » după « una foarte veche de 300 de ani, din zilele lui Neagoi vodă, ce o am găsit la sf. mănăstire Ostrovul »³⁰.

Se știe că la mănăstirea Ostrovul, metoh al ctitoriei lui Neagoe, au fost transportate și alte icoane din Argeș, ale acestui voievod, cu prilejul « răzmerițelor » din secolul al XVIII-lea, așa că nu avem de ce să ne îndoim de adevărul inscripției.

O dovadă în plus ar fi asemănarea pînă la identitate a trăsăturilor icoanei lui Petru Șchiopul cu cele ale icoanei lui Neagoe, precum și inscripțiile grecești.

Presupunem așadar că Neagoe Basarab a adus de la Athos, cu prilejul tîrnosirii bisericii sale din Argeș și o icoană înfățișînd pe sf. Petru și Pavel îmbrățișați. În anul 1574, cînd Petru Șchiopul părăsește curtea fratelui său Alexandru II Mircea, pentru a ocupa tronul Moldovei, el poruncește probabil să i se execute o mică copie, în medalion, după vechea icoană de la mănăstirea Argeș (unde fratele său se afla zugrăvit ca ctitor, alături de

³⁰ Pavel Chihaia, *Etape de construcție în incinta mănăstirii Argeș, în Biserica Ortodoxă Română*, LXXXV (1967), nr. 7–8, p. 103; idem, *Excursiile arheologice ale maiorului Di-*

mitrie Pappazoglu din 1860 și 1861, în Mitropolia Olteniei, în curs de apariție.

tatăl lor Mircea Pretendentul) care reprezenta pe patronul său sf. Pavel. În anul numirii pe tronul Țării Românești a fiului său adoptiv Vlad — care moare însă înainte de a-și lua în primire domnia — în 1589, Petru Șchiopul împodobește icoana cu ferecătură, apoi, doi ani mai târziu, o poartă cu sine, împreună cu manuscrisul *Învățăturilor*, în exilul de la Bolzano. După moartea sa, icoana rătăcește prin diverse colecții, iar în prezent se află expusă (fără ferecătură) la Muzeul de artă aplicată din Viena.

Aceeași icoană de la Athos, anterioară anului 1518, este copiată în 1805 ce către « Ioanichie monah » dar și această copie s-a pierdut, păstrându-se numai desenul prin care o putem cunoaște, din 1870, a lui Carol Isler.

Prin urmare, după icoana adusă de la Athos de către Neagoe Basarab și dispărută la începutul secolului al XIX-lea s-au păstrat probabil două reproduceri: una din anul 1574 și alta — redând o copie intermediară — din 1870.

Ceea ce trebuie să reținem din expunerea de mai sus este faptul că, la sfârșitul secolului al XVI-lea, atât la ctitoria fraților Buzești din Căluș, cât și la curtea lui Petru Șchiopul din Suceava, au existat împrumutări de la mănăstirea lui Neagoe din Curtea de Argeș, precum și din *Învățăturile* aceluiasi voievod.

Aparent disparate — în prezent greu de reconstituit din spulberarea nemiloasă a timpului — aceste mărturii vădesc nu numai puterea de iradiere a ctitoriei argeșene, cu toate podoabele sale miraculoase, sau a *Învățăturilor*, literă vie în conștiința poporului, ci și faptul, pe care am încercat să-l punem în evidență în această modestă prezentare, îngemănării *Învățăturilor* cu receptacolul lor natural, ctitoria lui Neagoe.

Ultimele studii ale lui Dan Zamfirescu, G. Mihăilă și Emil Lăzărescu arată că *Învățăturile* se conturează și capătă sensuri noi asociate cu monumentul argeșean. După cum în prezent nu putem concepe studii despre mănăstirea lui Neagoe fără aprofundarea operei scrise a voievodului, tot astfel oamenii de la sfârșitul secolului al XVI-lea le gîndeau firesc împreună.

Dacă în secolul al XIV-lea și al XV-lea necropola argeșeană Sf. Nicolae Domnesc reprezintă lăcașul de veci al dinastiei întemeiate de Basarab, în secolul al XVI-lea strălucirea ei trece asupra gropniței de la marginea orașului, cu morminte și chipuri voievodale. De aici boierii Buzești împrumută canoanele portretelor ctitorilor lor și din *Învățăturile* reproduc îndemnuri de înțelepciune. Tot de aici, Petru Șchiopul poartă *Învățăturile* și probabil chipul zugrăvit al patronului său, sf. Petru, către tronul Moldovei, apoi pe drumul fără întoarcere al exilului.

QUELQUES NOTES D'HISTOIRE DE L'ART EN MARGE DES CONSEILS DE NEAGOE BASARAB À SON FILS THEODOSIE

RÉSUMÉ

Ces notes offrent quelques suggestions pour la solution du problème de la concordance dans l'interprétation des œuvres théologiques-littéraires et de celles artistiques. L'auteur nous présente des parallélismes entre les *Conseils de Neagoe Basarab à son fils Theodosie* et la peinture d'icônes de l'époque de Neagoe, tout en s'efforçant d'atteindre à une *compréhension* (et non à une simple connaissance formelle du phénomène artistique). D'autre part, ces notes offrent une explication plausible concernant certains détails iconographiques, qui avaient été considérés jusqu'à présent uniquement du point de vue « traditionnel », sans l'explication du motif pour lequel ils sont passés aussi dans l'iconographie valaque du XVI^e siècle. Ce motif réside justement dans le correspondant qu'ils trouvent dans l'idéologie de l'époque respective.

Arhiva George Oprescu

SCRISORI DE LA ISTORICI DE ARTĂ ROMÂNI

După scrisorile unor pictori români adresate lui George Oprescu, publicate în numărul anterior al acestei reviste, dăm astăzi la iveală pe acelea emanând de la câțiva istorici de artă români. Numărul lor atât de restrâns ne face să bănuim că lipsesc multe, probabil dispărute o dată cu alte lucruri în timpul ultimului război. Este o presupunere la care ne îndreptățește atât obiceiul cunoscut al lui George Oprescu de a păstra întreaga corespondență ce-i era adresată cât și unele note din însemnările (inedite) ale lui Mircea Nădejde în care acesta pomeneste de scrisori adresate Profesorului.

Dacă lotul de corespondență ce publicăm acum nu ne revelă informații importante sau date inedite, ne ajută în schimb să cunoaștem mai bine raporturile care existau între istoricii de artă de la noi în trecut, putându-ne explica astfel mai bine sursa unor afinități sau disensiuni dintre ei. Consemnăm însă tonul admirativ și foarte respectuos pînă și al acelora dintre corespondenți cu care, din cîte știm, destinatarul nu era în raporturile cele mai cordiale.

RADU IONESCU

Academia Română
Arhiva de Folklor
Cluj
Strada Elisabeta, 23
4 septembrie 1931

Mult Stimat Domnule Profesor,

Scrisoarea dv. din 4 august am primit-o abia astăzi, la întoarcerea din vacanță. M-am bucurat

¹ Pînă la această dată, George Oprescu publicase mai multe articole și lucrări asupra artei țăranului român. Scrisoarea confirmă deci preocuparea susținută față de acest subiect. Presupunem că solicitata colaborare avea ca obiect raportul ce urma să fie prezentat în cadrul Comisiei de

mult văzînd că-mi oferiți să colaborez cu dv. la dezvoltarea unui subiect interesant cum e acel al activității artistice a țăranului nostru ¹. Din nenorocire nu sînt însă în situația de a primi propunerea dv., deoarece sînt literalmente copleșit de lucru și angajamente: *Arhiva de Folklor* a Academiei Române, pe care abia am pornit-o, îmi ia tot timpul pe care slujba mi-l lasă liber. La iarnă trebuie să apară întîiul ei *Anuar*, a cărui pregătire vă închipuiți cîtă muncă îmi cere. Zilele acestea trebuie să plec în Țara Oașului pentru a termina niște cercetări în legătură cu o lucrare care nu mai suferă întîrziere, iar la întoarcere trebuie să dau zor cu bibliografia folclorului românesc, pe care m-am angajat să o fac pentru publicația internațională *Volkskundliche Bibliographie*.

În aceste împrejurări, cu toată dorința de a vă servi și a contribui cu cunoștințele mele la lămurirea unei probleme atât de interesante, mă văd silit, cu tot regretul, să nu mă pot angaja.

În nădejdea că pe viitor vă voi putea răspunde altfel la cîntea ce-mi faceți și mi-ați făcut de atîtea ori, vă rog să primiți, stimate domnule profesor, asigurarea deosebitului meu devotament precum și cele mai bune salutări din partea soției mele.

Ion Mușlea

Alăturat vă înapoiez și procesele verbale trimise în vederea lucrării.

★

Muzeul Banatului
Direcțiunea
Timișoara

Cooperație Intelectuală. A se vedea Georges Oprescu, *Étude sur les loisirs et l'art populaire en Roumanie*, în *Art populaire et loisirs ouvriers*, Paris, 1934, p. 193—210 (Dossiers de la Coopération Intellectuelle).

Mult stimate domnule Oprescu,

Primind ultima d-tale lucrare, *L'Art roumain*², îți mulțumesc din tot sufletul pentru atențiune, exprimând totodată toată admirațiunea mea atât pentru acest volum atât de frumos cât și în general pentru rodnică și impresionant de bogată d-tale activitate.

Eu cred că sinteze de felul acesteia fac mult mai mult bine țării, decât un sobor de diplomați laolaltă. Colecția de reproduceri foarte norocos aranjată cât și textul clar și cuprinzător, fac din cartea d-tale ceea ce de atâtea ori invidiem în edițiile unor națiuni cu civilizație incomparabil mai solidă ca a noastră.

Ceea ce regret, este doar lipsa unor figuri de artiști din părțile noastre³, care ar putea intra cu cinste într-o sinteză a artei românești. Mă gândesc în primul rînd la Constantin Daniel, care va trebui publicat cât mai curînd⁴. Dar unde? Eu nu am mijloace.

Cînd termin cu lucrările, peste 5—6 săptămîni, viu negreșit la București, dorind foarte mult să stau de vorbă cu d-ta. M-am sălbăticit de tot, și mă prinde mușchiul provinciei.

Pînă atunci, te rog, domnule Oprescu, să crezi în cele mai bune sentimente și admirația ce-ți păstrez.

Al d-tale

Miloia

★

<Carte poștală ilustrată din Valencia>
25 aprilie 1935 <data poștei>

D-sale d-lui
George Oprescu
Str. dr. Clunet 16
București VI — Rumania

Dintr-o Valencia mai incîntătoare și mai interesantă decît o bănuia, vă trimite cele mai bune urări al dv. devotat

Mircea Nădejde

<Carte poștală ilustrată reprezentînd un
portret de Goya, din Muzeul Prado>
<1935>

Domniei sale
Domnului George Oprescu

² Referire la *L'Histoire de l'art en Roumanie*, în *Actes du XIII^e Congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm, 1933, p. 72—80.

³ Ioachim Miloia a fost un pasionat cercetător al artei bănățene.

Multă sănătate și noroc vă urează din inimă al
dv. cu totul devotat

Mircea Nădejde

Peste cîteva zile vă voi scrie detaliat despre
mersul lucrului meu, ceea ce pînă acum lucruri
mărunte m-au împiedicat s-o fac.

★

<Carte de vizită cu numele expeditorului>
19 iunie 1936

VIRGIL CIOFLEC, mulțumește domnului Prof.
Oprescu pentru frumoasa d-sale carte⁵, cu o dedi-
cație atât de măgulitoare pentru mine.

O voi citi cu băgare de seamă fiind dinainte
convins de interesul ei netăgăduit. Cu multă cordială
prietenie.

V.C.

29, Str. Brezoianu

★

17 febr. 1936

D-sale
D-lui Prof. G. Oprescu
— În mină — <mențiune pe plic>

Iubite domnule Oprescu,

Sînt încă în pat, incapabil să mă mișc, și voi
mai rămîne probabil vreo 10 zile, după cît prevede
doctorul.

Voi face, desigur, cînd mă voi scula, un număr
de ore suplimentare la curs, pentru a înlocui orele
pierdute acum.

Sînt preocupat însă de faptul că tocmai acum
trebuie îndeplinite și formalitățile pentru recoman-
darea mea la conferință. Termenul prevăzut de
publicația din *Monitorul Oficial* expiră în ziua de
19 februarie. L-am rugat pe prietenul meu, Al.
Marcu, să prezinte cererea mea decanatului și îmi
îngădui să te rog pe d-ta să îmi dai tot sprijinul
pentru ca lucrurile să se poată face fără încurcături.

În petiția adresată decanatului am cerut să se
aplice, în cazul meu, art. 83 alin. 9 din lege, articol

⁴ Ioachim Miloia, Constantin Daniel a fost sîrb sau român?
Timișoara, 1935.

⁵ Probabil *L'Art roumain de 1800 à nos jours*, care fusese
publicată în 1935.

care prevede că *docenții*⁶ sînt scutiți de concurs și pot fi recomandați direct de consiliul facultății (aceștia sînt termenii legii); deduc de aici că nu mai e nevoie de toate celelalte formalități și termene pe care legea le prevede pentru cazul concursului efectiv, adică numirea unei comisii de examen etc., formalități care ar mai întîrzia numirea.

Firește că această procedură va trebui cercetată împreună cu d. decan, pentru a se vedea dacă este, precum mie mi se pare, valabilă. Pe mine m-ar servi mult, pentru că, grăbind numirea, mi-ar da posibilitatea să îmi aranjez și situația bugetară la votarea noului buget.

Te rog să mă ierți dacă îți aduc vreun deranj rugîndu-te să îmi dai concursul d-tale și în această împrejurare. Situația în care mă găsesc, precum și bunăvoința pe care mi-ai arătat-o întotdeauna mă fac să sper că nu vei lua în nume de rău această intervenție a mea.

Cu mulțumiri călduroase și cu cele mai afectuoase sentimente.

Al d-tale
Al. Busuioceanu

P.S. Dacă totuși o comisiune va trebui alcătuită — interpretîndu-se legea în acest fel, s-ar putea să intre în această comisiune și dl. decan? Eu aș fi bucuros, pentru că d-sa cunoaște toată situația mea și va fi apoi și la Senat pentru a mă sprijini.

★

<Carte postală ilustrată din Moscova,
reprezentînd Kremlinul>
15.IV.36

Domnului
Gh. Oprescu
profesor universitar
București, Roumanie,
Universitate, Facult. Litere

Salutări din Moscova

Petran[u]

Cluj, la 22 mai 1936

Iubite domnule Oprescu,

Mulțumesc pentru rîndurile ce mi-ai scris. Răspund cu oarecare întîrziere, fiindcă am avut o serie de polemici de revistă și gazetă <...>. Viața mea a devenit o continuă agitație de la 1933 începînd. Am regretat că nu te-am întîlnit, voiam să vorbim despre congres. Eu sînt delegatul șef al Univ. Cluj, s-a anunțat preșidenția congresului, spre surprin-

derea mea văd însă pe lista circularei nr. 2 numai pe Busuioceanu și Tzigara. Eu am protestat prin rectorat la Externe ca un tînăr conferențiar să ne reprezinte cînd Univ. Cluj m-a delegat. Cum rectoratul nu poate da nici un ban s-a adresat cu o adresă Externelor să-mi pună la dispoziție o indemnizație pe 2 săptămîni. Deși de atunci au trecut vreo trei luni, neprimind răspuns, rectoratul a reînnoit cererea. <...> Pînă ce nu am asigurarea că voi primi o indemnizație, eu nu fac nici o lucrare degeaba. Mi-a scris președintele Ganf în niște termeni elogiози, prin care mă roagă să particip neapărat la secția a 9-a; eu aș vrea, fiindcă de vreo 3 ani mă ocup tot cu subiectul acesta pentru a distruge definitiv revizionismul în istoria artei. Eu aș crede indispensabil ca să vii și d-ta și să ne sprijinim reciproc, fiindcă Tz., ai arătat bine în Universul din 16.IX.1933, cum sprijinește teza românească.

Cum nu am prieteni la București și cum chestiile puse de ardeleni nu au acolo succes, mai ales de la distanță, te-aș mai ruga ceva. D-l Busuioceanu îmi este dator cu 6500 lei speze de deplasare și diurne ce mi s-au stabilit cu ocazia docenței lui. Ministerul a comunicat decanatului nostru, că dl. Busuioceanu are să plătească acestea, iar respectivul s-a eschivat de la plata sumei. Acum, prin decanatul nostru am rugat pe decanul Facult. din București, ca să îl provoace să-mi depună suma, ori să i se sustragă din leafa de conferențiar. Te rog intervino în cauză la decan și în consiliu, dacă ar ajunge acolo. Este totuși o bătaie de joc, ca cineva să ajungă docent pe banii mei. Citește te rog cererea mea.

Cu mulțumiri anticipate și salutări
Petranu

<Carte poștală>
Cluj, 2 dec. 1936

D-lui
G. Oprescu — profesor univ.
București
16, Str. dr. Clunet

Iubite Domnule Oprescu,

M-au bucurat cuvintele d-tale înțelegătoare cu ocazia apariției lucrării recente. În iulie a.c. ți-am trimis 2 ex. din *Influence de l'art populaire* etc., una pentru d-ta, alta pentru seminar. În caz dacă nu ar fi sosit, te rog avizează-mă să fac reclamație și să-ți trimit alt exemplar. În caz dacă le-ai primit nu te deranja cu scrisul, voi înțelege că au sosit.

Cu salutări cordiale,
Coriolan Petranu

<Carte poștală>
Universitatea din Cluj

⁶ A se vedea scrisoarea lui Coriolan Petranu din 22 mai 1936.

Iubite Domnule Oprescu,

Văd că Tzigara și-a reeditat calomniile la adresa d-tale și a mea, în limba franceză, în *Museografia Română*⁷. Înainte de a întreprinde vreo acțiune, te-aș ruga să mă informezi: cine și pe a cui cheltuieli s-a publicat cartea? Are d. Gusti ceva legătură cu ea ori nu? Cine e vinovat pentru apariția operei?

Cu salutări
Petranu

Felicitări la premiu!⁸

<Carte de vizită, nedată>

Iubite Domnule Oprescu,

Îți mulțumesc cordial pentru frumoasa d-tale carte⁹ asupra artei moderne române. Te felicit în același timp fiindcă ai corespuns unei arzătoare necesități din punct de vedere științific și al propagandei. Voi studia-o detaliat. Sînt de acord cu ceea ce spui despre originea lui Satmari <sic>. Numele adevărat este Carol Pop de Sătmar (de Sătmer = în ungurește Szatmári) deci nu «de Szatmári».

Mușlea a greșit în opul *Transilvania* etc. 1918—28.

Cu salutări al D-tale
Coriolan Petranu

*

Luni 26 aprilie <1954>

Scumpe d-le Oprescu,

Am primit ieri scrisoarea d-tale din 19 aprilie și am citit-o de cîteva ori, din ce în ce mai surprins.

Că a trebuit să fii extrem de indignat ca să scrii cum ai scris, înțeleg, dar o simplă presupunere, transformată nu știu pentru ce în certitudine, nu explică suficient asemenea ieșire.

Am vrut să răspund îndată, în dispoziția în care mă găseam. Pe urmă, ca moldovean ce sînt, mi-am spus că cine se grăbește poate fi nedrept, și am lăsat să-ți scriu azi.

Între timp am reflectat, cătînd să-mi lămuresc motivele care te-au făcut să mă alegi ca obiect al acestei indignări. Însă nimic din cele ce știu nu-mi ajută să pricep.

⁷ Al. Tzigara-Samurcaș, *Museografie românească*, București, 1936.

⁸ *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, apărută în 1937 fusese distinsă, în același an cu Premiul Statului «Eliade Rădulescu».

⁹ A se vedea nota 8.

Cred că nu ne cunoaștem de ieri de azi.

Poate că nu gîndim despre toate la fel; dar îmi spun că am crescut în aceleași împrejurări, că am frecventat aceiași oameni, și că sîntem oarecum legați prin lucrurile de seamă spre care înclinăm deopotrivă — și prin modul în care judecăm lumea și relațiile dintre acei ce o compun.

Cred că avem dreptul să ne socotim amîndoi deasupra liniei care autoriză bănuiele ca aceea ce mi-ai adresat.

Aș vrea să cercetăm împreună: pe ce bază?

D-ta scrii foarte just despre «cele ce se practică la noi» prin comparație cu ceea ce e compatibil cu instituțiile academice.

Perfect. Dezaprob și eu pe cele dintii — și am aceeași bună părere despre ultimele — și despre cei ce le compun. Dar nu mai sîntem de acord cînd vorbești despre rolurile noastre reciproce în cele ce-mi impuți.

Este exact că am asistat, ca oaspe, la ședința la care te referi; și am fost f. atent la cele discutate: nu-mi amintesc că s-ar fi spus acolo, de nimeni, lucruri în raport cu lumea din afară. Dintre cele întîmplute la cele 2 ședințe, am reținut numai procesul ce ai făcut secției de artă și mie în special. Despre acestea am vorbit, și cu Iordan (duminică dimineața fără să-i spun nimic nou, căci știa de la d-ta cele din ședință) — și cu tov. Petrovici, ca să-i arăt motivele d-tale de nemulțumire și să-i cer sprijinul Filialei¹⁰ pentru chestia locuinței.

Pe I. D. Ștefănescu nu-l cunosc, cum nu cunosc nici pe d-na Delavrancea; iar pe Florica Musicescu n-am văzut-o de cinci-șase ani, dar voi căuta s-o văd, ca să prind firul lucrului.

În zilele cît am mai stat atunci la Cluj, după întîlnirile noastre, am avut de lucru la Bibliotecă și la Filială, cu a doua ședință de secție și nu am văzut altă lume decît pe Ana Voileanu (ca să-mi dea manuscrisul despre G. Dima); pe d-rul Crăiniceanu (pentru o chestie de sănătate); colegii de la Filială și pe cele cîteva persoane — Ciupe, Cornea, Ditroi, Bene, Debreczeni etc. — invitate la referatul ce am ținut la 13, și cu care n-am avut a discuta decît lucruri în legătură cu referatul.

Fac tot acest examen, ca să fiu sigur că n-am avut ocazia și nici puțința să comit cele ce-mi scrii.

Fii bun a-ți controla și d-ta amintirile. Iar dacă totuși vei stăruî în ideea că eu sînt indiscretul, ar fi necesar să știu cu precizie despre ce este vorba: ce anume a supărat pe d-ra Musicescu — și prin ce conexiune sînt eu responsabil de întîmplarea asta.

Aș cere în acest caz, la rîndu-mi, un răspuns — și tot atîta de explicit ca acesta al meu.

Îmi rămîne să lămuresc întîrzierea lui. Am venit să fac sărbătorile cu ai mei — și scrisoarea d-tale, retransmisă din Cluj cu data poștei din 23.IV fiindu-mi remisă ieri, am lăsat să treacă noaptea «qui m'a porté conseil».

Mai vreau să mă scuz însă: referatul meu despre Steriadi a trezit vechi simpatii; și pictorii clujeni de la Institutul de arte plastice reclamă o expoziție repetată, în muzeul de la Cluj. Vroiam să-ți vor-

¹⁰ Filiala din Cluj a Academiei.

besc despre asta, dar « examenul muncii a întunecat celelalte preocupări ». Ar fi vorba de o expoziție redusă la jumătate față de cea din decembrie — și clujenii stăruie, ceea ce m-a obligat să vorbesc cu Steriadi. Vroiam să te informez despre acestea, cu rugămintea, nu să ne dai concursul (ceea ce ar fi fost o a 2-a oboseală, după aceea din decembrie), ci numai sfat și sprijin față de cei de acolo, pe care îi vom ruga să ne ajute.

Cu bune salutări,
al d-tale

Eug. Crăciun

Sibiu,
str. Tolstoi 1
2 mai <?>

Scumpe D-le. Oprescu,

Nu pot spune cât am regretat că nu am avut șansa să te pot întâlni în cele trei zile pe care le-am petrecut recent la București. Este drept că n-am

încercat cu telefonul decât în ultima zi. Am văzut din cele ce mi-a scris bunul d-tale prieten Mihăești — și mi-a spus Iorgu Iordan că nu ai rămas indiferenți la cele ce vă scriam în scrisoarea mea din martie. Apreciez foarte mult demersul pe care l-ai făcut la Cluj și, dată fiind greutatea cuvântului D-tale, sper rezultatul favorabil... dacă mai am puțin noroc și dacă Iordan nu e prea optimist. Eu știu că ești mai măsurat în calculul probabilităților: asta nu mă împiedică să-ți mulțumesc călduros pentru ceea ce faci într-o chestie care îmi stă așa de mult la inimă. Am făcut totdeauna ceva și, cu preferință, lucruri care m-au interesat. Nu mi-am închipuit atunci că inactivitatea poate fi așa de chinuitoare. Cred că mai sînt în stare să fac puțin bine și așa fi fericit să mă pot consacra unui lucru care merită orice osteneală. M-am legat acum de speranța asta — și vă rog pe toți să mă iertați pentru timpul ce vă iau. Am fost tracasat săptămîna trecută...; cred că voi fi în alte dispoziții cînd voi reveni, către 20 mai, în București — și îmi promit de ne plus vous manquer.

Bune salutări și amicitii,

Eugen Crăciun

SCRISOARE DESCHISĂ CĂTRE REDACȚIA REVISTEI STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

În numărul 2 pe anul 1970 al publicației, p. 167—193, a apărut articolul *Despre mănăstirea Cozia și varianta de triconc căreia îi aparține biserica ei*, semnat de Emil Lăzărescu.

În credința că autorul aduce un material nou în discuție, am citit articolul cu atenție, dar am rămas dezamăgit. În esență e vorba de variante noi pe aceleași motive (a se vedea E. Lăzărescu, *Data zidirii Coziei*, în SCIA, nr. 1, 1961, p. 107—136). Inovațiile privesc doar înlocuirea citatelor după publicația D.I.R. cu noua ediție D.H.R. și cîteva precizări de date ale unor documente puse de mult în cauză, dar în definitiv tot inconcludente. Era oare necesar ca pentru cîteva întregiri să se publice un articol de 27 pagini? Pentru că, în fond, articolul tov. Lăzărescu nu e decât un răspuns la ceea ce am scris eu despre *Datarea mănăstirii Cozia* în SCIA, nr. 1, 1969 pe patru pagini (p. 31—34).

Ca să lungescă expunerea, tov. Lăzărescu reproduce pe larg pasaje din articolul meu, în loc să facă o simplă trimitere, însoțindu-le însă cu un comentariu intenționat ironic, dar nu totdeauna exact. Astfel, la p. 168, de pildă, dînsul reproduce pasajul în care schițez părerea despre « teza apriat sîrbească » a bisericii de tip triconc, și apoi face următoarele considerațiuni la adresa acesteia: « adică, din momentul în care d-sa a prezentat ipoteza că varianta de triconc căreia îi aparține biserica mare a Coziei — ca și numeroase alte edificii religioase atît de la nord, cît și de la sud de Dunăre — ar fi fost creată pe malul stîng al fluviului, în Oltenia », și trimite

la *Istoria artei feudale în țările române*, p. 187—198. În realitate formularea concluziilor din lucrarea citată sună astfel (p. 196—197): « Deocamdată prefer să mă opresc la această constatare și să subliniez din nou că singura explicare a acestui grup de biserici românești și sîrbești atît de apropiate unele de altele ne-o poate da numai comunitatea strînsă, culturală și artistică, a acestor regiuni, fără să avem însă dreptul, cel puțin în stadiul cercetărilor de azi, să decidem în sens național în favoarea uneia sau alteia din cele două regiuni și cu atît mai puțin să ne pronunțăm asupra originii meșterilor. Cert e că tocmai în această perioadă regiunile învecinate ale Olteniei și Moravei formează un curios teritoriu de încrucișare de artă... ».

Pentru atitudinea tov. Lăzărescu în raport cu întrebarea privitoare la originea tipului în discuție, e semnificativă aderarea fără rezerve (p. 185—186) la ipoteza prin care Gabriel Millet încearcă să explice geneza acestuia, și apoi lipsa de înțelegere (a se vedea nota 165, p. 193) față de textul aceluiași autor, referitor la importanța Coziei, la particularitățile acesteia, text din care îmi permit să dau un pasaj: « Seule l'église de Cozia s'éloigne du prototype (Kruševac) dans une direction contraire. Elle le dépasse par le sentiment de la mesure, la recherche de l'équilibre robuste et le souci de la logique, qui réclame l'exacte concordance du décor extérieur avec la structure... » (*Cozia et les églises serbes de la Morava*, Mélanges N. Iorga, Paris, 1933, p. 849). În lectura unui istoric de artă de meserie observa-

țiile acestea, demonstrate de Millet prin elemente concrete, prin secțiuni longitudinale și transversale ale Coziei, comparativ cu cele ale monumentelor sîrbești, dobîndesc o semnificație care i-a scăpat tov. Lăzărescu, la fel cum nu a înțeles nici observația mea (citată fragmentar la p. 193 și nota 164, mai lesne de înțeles în context, cf. *Istoria artei feudale*, p. 194) cu privire la concordanța dintre structură și decor. În schimb, sugerează că eu însumi aș « cunoaște mai bine decît oricine de la noi, numeroasele exemple de asemenea încălcări » împotriva postulatului concordanței. Cu regret trebuie să mărturisesc că nu cunosc încălcări, decît din faze de dezagregare a tipurilor arhitectonice sau în cazurile contaminării acestora cu tipuri arhitectonice deosebite, ceea ce nu e însă cazul în legătură cu Cozia.

O atenție atavică se acordă (p. 175 și urm.) documentului din 20 mai 1388 (6896, nu « 6899 »), a cărui interpretare critică constă din nou în a convinge pe cititor că ceea ce s-a donat Coziei, ar fi aparținut de fapt Cotmenii, și că cele ce au fost ale Cotmenii, ar fi fost cele donate anterior Coziei. Deosebit de caracteristică e încheierea infinitei argumentări cu următoarele considerațiuni (p. 179): « Desigur, dacă socotim că diecii de altă dată s-ar fi exprimat întocmai ca juriștii zilelor noastre — cu aceeași grijă pentru precizia amănunțelor, prezentate în aceleași formule stereotipe izvorite din concepția perioadei burgheze asupra dreptului de proprietate, — diacul ar fi comis o neîndoieală (deși nu formidabilă) eroare; nu trebuie să uităm însă că, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, redactarea documentelor era expresia cu totul altei concepții despre lume și despre viața societății și deci a cu totul altor idei despre proprietate. Fără îndoială că azi, dacă un jurist ar voi să exprime faptul. . . ». Ce ar fi dacă azi am redacta cu toții în acest stil studiile de istoria artei?

Evident, datarea Coziei prezintă probleme, altfel nu s-ar fi folosit și nu se va mai folosi și în viitor atîta cerneală, dar cu tălmăciri excesiv de subtile

nu cred că se va lămuri. Aș profita însă de ocazie să atrag atenția că data 6891 (1382/3) din *Letopiseșul Cantacuzinesc (Istoria Țării Românești, 1290—1690, Letopiseșul Cantacuzinesc*, ed. critică întocmită de C. Grecescu și D. Simonescu, București, 1690, p. 3) se referă *expressis verbis* la întemeierea Coziei, nu și la urcarea pe tron a lui Mircea. Să fie oare această dată o simplă născocire întîmplătoare?

Nici în legătură cu problema Vodița nu se aduc argumente noi față de cele exprimate de autor în recenzia despre *Istoria artei feudale în țările române* (a se vedea SCIA, 2, 1959, p. 286—308). Atunci propusese pentru Vodița II datarea în vremea lui Mircea sau în cursul secolului al XV-lea. După ce am atras atenția că există zece documente din intervalul c. 1374—1493, toate unanime în a-l considera pe Vladislav ca ctitor, și nici o părere divergentă, tov. Lăzărescu propune acum o datare a Vodiței II într-o epocă mai recentă (din care nu avem documente), fără altă precizare. Clădirea nouă și mai impunătoare, Vodița II, ar data deci din perioada cînd devenise un modest metoh al Tismanei. Mă întreb, era cazul de a rediscuta problema pe 11 pagini și cu ingrediente de această natură: « Proiectarea unui edificiu era un lucru de mare răspundere, căci construcția implica serioase cheltuieli de bani, materiale și muncă; meșterul nu adopta, deci, la întîmplare, planul viitoarei zidiri, ci îl hotăra cu mare grijă. . . » (p. 190, nota 145)?

Și totuși, mai succint și mai expeditiv decît am fost eu vreodată (lucru pe care tov. Lăzărescu mi-l reproșează în repetate rînduri), în *Istoria artelor plastice în România*, v. I—II, apărută recent, tov. Lăzărescu, autorul capitolelor despre arhitectura Țării Românești, nu pomeneste de loc Vodița II! Așa soluție expeditivă zic și eu! În schimb, în articolul despre care e vorba aci, la p. 192, se recomandă — drept concluzie — să așteptăm rezultatele săpăturilor arheologice care sînt în curs. De acord. Ce bine ar fi fost dacă și-ar fi însușit această idee și autorul ei!

VIRGIL VĂTĂȘIANU

L A Î N C H E I E R E A U N E I D I S C U Ţ I I

Mulțumesc Redacției pentru comunicarea scrisorii deschise a prof. V. Vătășianu și pentru permisiunea de a face aci unele precizări.

Socotesc că datarea Coziei nu poate fi discutată separat, în afara ansamblului de probleme pe care le ridică începuturile mănăstirii, de vreme ce, ca elemente pentru rezolvarea tuturor acestora, nu dispunem decît de aceleași — doar cîteva — fapte istorice incontestabile, desprinse din cercetarea critică a izvoarelor vremii. Pentru a fi însă exact stabilite, corect interpretate și mulțumitor explicate, aceste fapte trebuie studiate nu izolat, ci în complexul de interdependențe și interacțiuni din care fac parte și deci examinate atent și sub toate variatele lor aspecte.

Înțeleg că, celor mai puțin obișnuiți cu acest chip de a privi lucrurile (atît de familiar istoricilor),

o încercare de a preciza astfel data Coziei le poate părea neconvingătoare, ea necesitînd uneori și « tălmăciri extrem de subtile ». Totuși, interpretările subtile constituie, credem, condiția *sine qua non* pentru justa înțelegere a oricăror fapte omenești și a oricăror creații artistice din trecut.

Data de 1382/3, indicată de *Letopiseșul Cantacuzinesc*, poate fi — cum vrea prof. Vătășianu — atribuită Coziei, fără a se recurge la subtilități; dar ea nici nu concordă cu știrile izvoarelor contemporane, nici nu vine, cît de puțin, în sprijinul părerii că Vodița II ar fi anterioară atît Coziei, cît și celorlalte edificii aparținînd aceleiași variante de triconc (fiind deci prototipul tuturor acestora). Am afirmat — e drept — că în *Istoria artei feudale*, prof. Vătășianu consideră că această variantă « ar fi fost creată... în Oltenia », căci am aflat de acolo

(p. 189—190) că « meșterii olteni » (sau « zidarii olteni ») au fost aceia care s-au străduit să îmbine elemente mai vechi în noua variantă care « e creată din premise ce nu există în Serbia », precum și că « legăturile lui Nicodim, dar poate și o anumită comunitate culturală dintre Oltenia apuseană și regiunea Timocului<...> explică îndeajuns cum acest tip a fost adoptat curînd de meșterii sirbi... » (subl. noastră). Prin urmare, dacă între frazele citate de prof. Vătășianu, din aceeași lucrare, în scrisoarea d-sale și afirmația mea e vreo contradicție, nu mie îmi poate fi ea imputată.

Ne miră faptul că unui istoric de artă i-a putut totuși scăpa semnificația pe care o au pentru datarea Vodiței II cele două elemente de structură aduse pentru prima oară în discuție în articolul meu (unul dintre ele fusese menționat, fără nici o interpretare însă, și de prof. Vătășianu în *Istoria artei feudale*, p. 187), ca și însemnătatea pe care o au pentru stabilirea originii variantei de triconc sus-amintite, existența în Serbia a triconcului « simplu », încă din secolul al XII-lea, sau, de pildă, inexistența, în Țara Românească, a bisericii zise Coșuștea-Cri-velnicu I.

Nu văd de ce ar fi fost necesar să prezint cititorilor (adesea nespecialiști), ai *Istoriei artelor plastice în România* o ipoteză a prof. Vătășianu, pe care niciodată nu am socotit-o plauzibilă și despre care, încă mai înainte cu nouă ani, arătasem că e întemeiată, în bună parte, pe interpretări care, deși de mult acceptate în istoriografia noastră, erau totuși eronate. M-am mulțumit deci să menționez acolo (p. 156—157) că datele celor două Vodițe constituie o problemă încă în discuție.

Astăzi însă, socotesc că orice discuție în această privință s-a încheiat, în urma săpăturilor făcute acolo, prin grija Direcției Monumentelor Istorice din C.S.C.A., în vara anului 1970, și mulțumesc tînărului meu coleg Gh. I. Cantacuzino, care le-a condus, pentru că mi-a comunicat rezultatele lor încă înainte ca raportul d-sale să fi fost tipărit (în SCIV, 3/1971, p. 469—477); ele înlătură orice iluzie: Vodița I, nu Vodița II, e cea care datează din vremea lui Vladislav voievod.

EMIL LĂZĂRESCU

Ascultînd cu numai doi ani în urmă cuvîntul de salut pe care M. H. Maxy îl rostea la împlinirea a două decenii de existență a Institutului de istoria artei, regăsînd în el eco-ul unei colaborări îndelungi, pline de înțelegere și stimă reciprocă, mă gîndeam cu plăcere că nu era departe momentul cînd, cu prilejul altor aniversări care îl priveau direct, care priveau Muzeul de Artă, îi vom putea exprima, la rîndul nostru, prețuirea adîncă și sinceră pentru toate calitățile care făceau din el o personalitate atît de marcantă a vieții noastre artistice. Mă gîndeam că vom evoca și elogia cu aceste prilejuri cel puțin cîteva din laturile esențiale ale unei asemenea personalități, acele însușiri, deopotrivă ale minții și ale sufletului, care făceau cu puțință o deschidere atît de largă de orizont, o activitate desfășurată cu neslăbită luciditate și pasiune pe atîtea tărîmuri. Mă gîndeam că se va cuveni să elogiem în primul rînd spiritul deschis și sincer de colaborare care l-a însuflețit, dincolo de orice deosebiri de păreri, și care a contribuit la organizarea și la progresul muncii de punere în valoare și, implicit, de cercetare a patrimoniului artistic național.

Nu mă gîndeam atunci, admirîndu-i ținuta dreaptă și mîndră, care părea a dezminți ideea însăși a vîrstei înaintate, a bolii și cu atît mai mult a definitivei extincții, nu mă puteam gîndi că îi vom adresa postum acest elogiu, că va trebui, atît de curînd, să vorbim ca istorici de artă despre un om la care izbitoare erau tocmai prezența vie în epocă, contemporaneitatea permanentă, participarea plină de dăruire și de pasiune la frămîntările, luptele și biruințele cele mai decisive ale veacului. Portretul artistului Maxy va rămîne de neînțeles dacă nu vom păstra vie amintirea unui asemenea om, dacă nu vom ști să descifrăm relațiile adînci și fertile, chiar dacă uneori aparent sinuoase, între creația artistică și crezul său cetățenesc și politic. Construcția clară, lucidă, expresivă a succedat repede frondei și negației, tocmai pe acest fond al unei gîndiri despre om și societate dominate de idealuri înalte, străbătute de un umanism funciar. Este aproape surprinzător, rememorîndu-i opera, să constați cît de marcată a fost predilecția acestui artist pentru portret, pentru portretul individual și colectiv, pentru fixarea fizionomiei lumii noastre moderne în imagini esențializate și concentrate care dau măsura artei sale, a unei arte sincrone cu epoca nu prin gratuități, prin izolare și alienare, ci prin sensibilitatea și acuitatea cu care dă expresie unei concepții active despre viață, unei atitudini militante față de problemele sociale și politice. Va trebui să cercetăm mai bine preocupările, doar aparent sporadice, ale acestui artist pentru artele decorative, pentru scenografie, pentru pedagogia artei. Maxy a fost un artist al acestei vremi și prin asemenea preocupări și eforturi, menite să dea creației artistice o bază și rezonanță socială mai largă. Nu e de aceea de mirare că el s-a dovedit, pus în fruntea celui mai mare muzeu de artă al țării, și un eminent om de muzeu, în sensul plenar al acestei complexe profesii. Munca sa perseverentă, gustul său

încercat și sigur sînt încrustate în toată activitatea de pînă acum a acestei nobile instituții.

A fost o lucrare însemnată, săvîrșită timp de peste două decenii, cu devoțiune și talent, în folosul culturii noastre artistice și al obștei, o lucrare care se așează cu cinste alături de cele mai valoroase opere ale sale.

Moartea a stins ireversibil un spirit ascuțit, pătrunzător și dinamic, a cărui lipsă va fi vreme îndelungată resimțită de toți cei ce l-au cunoscut și prețuit. S-a rupt firul unei activități și opere de o remarcabilă consecvență lăuntrică și eficiență socială, al unei opere care-și găsea încă multiple și nebănuite resurse de înnoire. Dar viața în continuă curgere și amplificare a artei și culturii noastre, păstrătoare a tuturor valorilor și totodată deschizătoare de mereu mai largi orizonturi, va confirma, sîntem siguri, trăinicia acestei opere și va aduce prin aceasta artistului care a făurit-o un omagiu perpetuu.

MIRCEA POPESCU

CORINA NICOLESCU, *Istoria costumului de curte în țările române. Secolele XIV—XVIII*, Editura Științifică, București, 1970, 308 p., 21 pl. color, 203 pl. alb-negru.

A părut în Editura Științifică, cu numeroase fotografii, planșe color și desene, care ilustrează un text bogat documentat, volumul *Istoria costumului de curte în țările române* al Corinei Nicolescu însumează pentru întâia oară la noi studii de materiale și meșteșuguri legate de îmbrăcăminte și de evoluția costumului de curte între secolele al XIV-lea și al XVIII-lea, sfârșind cu un catalog de textile și de veșminte medievale, apoi de imagini voievodale și boierești care ni s-au păstrat în diferite genuri de artă (sculptură, pictură, broderie și miniatură).

Conținutul cărții depășește așadar o simplă prezentare a istoriei costumului aulic și nu putem decât să aprobăm adaosul capitolelor care reușesc să pună sau să limpezească o serie de probleme legate de materialele textile medievale sau de confecționarea lor. Analiza metodică asupra unui mare număr de țesături găsite la săpături arheologice și identificate pe imagini de epocă sau comparate cu produse asemănătoare din țările înconjurătoare sau mai îndepărtate, favorizează stabilirea unei tipologii, importante atât pentru reconstituirea culturii românești, cât și pentru localizarea sau așezarea în timp a unor chipuri de voievozi și boieri. Totodată, *Istoria costumului de curte în țările române* stabilește numeroasele categorii de materiale și piese de îmbrăcăminte, consemnate în hrisoave și în diversele tratate comerciale — îndeosebi cele cu Brașovul, Sibiu, Bistrița — ale căror nume ne erau familiare dar al căror înțeles nu a fost pînă în prezent elucidat. Această descriere sistematică a mărfurilor vestimentare românești și, mai cu seamă, a celor care veneau din străinătate, cu precădere din Italia și din Orientul apropiat, contribuie la completarea datelor pe care le avem despre comerțul țărilor

române în evul mediu. Constatăm totodată că pre-dilecțiile clasei feudale în privința îmbrăcămînții oglindesc în mare succesiunea etapelor istorice: influența occidentală a secolului al XIV-lea, colorată de reflexe ale curții angevine transcarpatine, face loc celei sud-dunărene, de tradiție bizantină, urmată la rîndu-i de o tot mai copleșitoare modă orientală. Autoarea găsește în veșmîntul tipic al acestor trei etape simbolul dominant: astfel Mircea cel Bătrîn poartă « pourpoint »-ul, tunică ajustată pe corp, Neagoe Basarab bogata granață bizantină, iar Petru Șchiopul caftanul oriental, care va domina pînă în secolul al XVIII-lea. Trecerea din cea de-a doua în ultima fază, care are loc în secolul al XVI-lea, se explică evident prin accentuarea dominației Porții otomane care duce la înlocuirea mantiei bizantine de ceremonie cu caftanul turcesc, simbol al investiturii.

În lucrarea sa, Corina Nicolescu reușește să surprindă, pornind de la o documentare amplă și sistematică și în urma unei analize atente, tocmai aceste implicații istorice, care ne evocă somptuozitatea și hieratismul unor desfășurări aulice foarte sugestive. Aceste studii au permis de altfel și reconstituirea unor veșminte de curte aflate în prezent în patrimoniul Muzeului de artă al R. S. României, prin desfacerea în bucățile croite originar a unor piese liturgice (feloane, dvere, acoperăminte de morminte) confecționate din haine somptuoase datorite de voievozi sau boieri mănăstirilor. Ele au fost readuse la starea inițială pentru a fi expuse publicului — care va avea astfel posibilitatea de a vedea aveau îmbrăcămîntea de curte — și specialiștilor.

Se ajunge la concluzia că dincolo de materialul sau croiul hainelor de curte românești, care pot fi găsite la prototipuri occidentale, bizantine sau din Orientul apropiat, mai remarcăm o serie de trăsături particulare, care aparțin tradițiilor autohtone. Astfel, broderia sau dispoziția unor ornamente conferă un caracter deosebit costumului de aparat.

În ultima parte a cărții se întocmește un *Catalog* care subsumează trei mari capitole: inventarierea țesăturilor importate din Italia sau din Orientul

apropiat și folosite la confecționarea unor piese liturgice (văluri de timplă, sacos-uri, feloane, nebedernițe etc.), enumerarea costumelor păstrate întregi sau fragmentar în muzee și, în sfârșit, portrete voievodale sau boierești, sculptate, zugrăvite, brodate și miniaturale, unde putem vedea nu numai costumele descrise anterior, ci și chipul celor care le-au purtat, afirmându-și prin ele rangul social și puterea lumească.

O lucrare amplă ca cea de față solicită din partea autoarei și o luare de poziție în diferite probleme deschise sau controversate de istorie de artă, care nu au întrunit până în prezent consensul unanim. Ne vom permite să semnalăm câteva nedumeriri în legătură cu unele afirmații sau inadvertențe:

1. Nu înțelegem tratamentul inegal al coautorilor care figurează în nota 4, p. 12.

2. Pentru « ctitorul sau meșterul » zugrav de la biserica din Strei (fig. 12, p. 87 și p. 253) (în textul de la p. 86 numai « ctitorul ») se trimite la două studii ale lui I. D. Ștefănescu. Dar ulterior V. Drăguț (*Biserica din Strei*, în SCIV, XII (1965), nr. 2, p. 316—317; *Pictura murală în Transilvania*, București, 1970, p. 23) a arătat că în inscripția de la portretul respectiv se precizează că este vorba de meșterul care zugrăvise biserica și că acesta se numea foarte probabil « Grozie ».

3. În legătură cu « portretul cavalerului zugrăvit în biserica Sf. Nicolae Domnesc din Argeș », pe stilul nord-estic al naosului (p. 86, p. 222 și fig. 13, p. 88) s-a demonstrat concludent că nu poate fi vorba de o reprezentare laică (cum afirmă I. D. Ștefănescu) ci de una religioasă: este înfățișarea unui sfânt militar, probabil Sf. Theodor Stratilat (a se vedea *Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș în Glasul Bisericii*, XXVI (1967), nr. 7—8, nota 8, p. 790—791).

4. Costumul purtat de solul lui Basarab în reprezentarea din *Chronicum pictum* (p. 87) nu poate trece în mod sigur ca autentic, deoarece — după cum se știe — această lucrare a compilatorului Mark Kálati se încheie la data limită VII.XI.1370. Costumul, așa cum ne apare reprodus în fig. 15 de la p. 89 (dar desenul nu marchează suficient « centura cavalească » reprezentând-o ca pe un simplu pliu), este descris ca fiind compus dintr-o « tunică mai lungă și alta mai scurtă ». (În realitate o « cotă » și o « surcotă ». Autoarea utilizează adesea termenul generic de « tunică » (ca de pildă în legenda fig. 20, p. 95), deși folosește și termenii proprii neologistici, ca de pildă « cotte » (p. 223), « pourpoint », « gambison » (p. 94), singurii prin care putem distinge speciile atât de variate ale pieselor de costum medievale).

5. Costumul lui Vladislav I de pe icoana Sf. Athanasie de la Lavra cea Mare de la muntele Athos, descris corect de autoare la p. 221, este reprodus în desen foarte stângaci în fig. 16, p. 90, ceea ce prejudiciază unui studiu ca cel de față. Striurile horizontale din partea superioară a pieptului par a indica extremitatea unui guler de blană, când în realitate este vorba de o mantie (închisă în față cu o agrafă), care se poate vedea căzînd pe ambele laturi, în prelungirea antebrațelor. În desen, în locul

faldurilor din dreapta mantiei, apare o protuberanță despicată, iar « centura cavalească » este din nou redusă la striuri inexpresive. Reproducerea lui Marcu Beza (*Urme românești în Răsăritul ortodox*, București, 1937, p. 48) permite să se distingă detaliile la care ne-am referit mai sus.

6. Costumul « gisantului » din Muzeul de artă al R. S. România, provenit din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, este interpretat ca fiind compus dintr-o « tunică strînsă pe trup » avînd deasupra « o mantie cu guler lat, terminat în colț, cu mînele lungi, atîrnînd în față » (p. 90). Mai departe, autoarea arată că « astfel de gulere erau din piele, purtate în veșmîntul franțuzesc denumit *coudière* », și trimete la fig. 18, p. 92.

S-a arătat însă (*Date noi despre necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș*, în *Studii și comunicări — Muzeul din Pitești*, Pitești, 1969, p. 151—152) că « gisantul » prezintă ca veșminte o « cotă » cu mînele strîmte și o « surcotă » cu mînele de asemenea colante, care se opresc însă deasupra coatelor.

Peste « surcotă » — care apare strînsă sub șolduri de o « centură cavalească » — personajul purta o mantie de aparat numită « capă » — despicată în dreapta. Prin tăietura care pornește de la umăr, lăsînd partea din spate a veșmîntului să cadă în falduri drepte, brațul drept apare în întregime, îndoit în unghi pentru a se odihni pe piept. Partea din față a « capei » acoperă pieptul și coboară pînă deasupra « centurii cavalești », de unde iese sumeasă cu mîna stîngă a personajului (adusă lîngă cea dreaptă), desvăluind jumătatea dreaptă a « surcotei »; jumătatea stîngă este acoperită de « capă » (împodobită cu o broderie grea de fir), care, mîscînd brațul, cade în falduri drepte. Pelerina terminată în « dinți de ferăstrău », îmbrăcată deasupra « capei », prezintă ea însăși un mic guler, care se poate observa pe gîtul personajului (Pelerine asemănătoare la busturile sculptate ale regilor din triforiul catedralei Sf. Vitus din Praga: Otto Kletzl, *Peter Parler, der Dombaumeister von Prag*, Leipzig, 1940, p. 35 și 41).

Descrierea de mai sus poate fi urmărită în desenul lui V. Drăghiceanu (*Curtea domnească din Argeș*, București, 1923, p. 53, fig. 45 și 46) precum și excelenta fotografie din V. Vătășianu (*Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, fig. 291, p. 336).

Evident că interpretat astfel, costumul « gisantului » nu are nici o legătură cu cel propus pentru analogie în fig. 18 de la p. 92.

7. La excursul notei 2 de la p. 91 s-ar putea adăoga și argumentele pentru identificarea voievodului îngenunchiat în fața grupului Deisis din pro-naosul bisericii Sf. Nicolae Domnesc cu Nicolae Alexandru, din studiul *Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș...*, loc. cit..

8. « Cîngătoarea de aur formată din două șuvițe care se îmbină în față într-o cataramă tot de aur, cu o piatră prețioasă albastră la mijloc <și care — P. C.> îl încinge pe șolduri mai jos de talie » (p. 92) pe cel pe care îl presupunem a fi voievodul Nicolae Alexandru, ne impune unele observații:

a. Nu putem preciza că în realitate cingătoarea va fi fost de aur, deși ea apare zugrăvită în galben. Cea din mormîntul ctitorului a fost confecționată din mărgelile colorate.

b. Din cele «două şuvițe» ale cingătoarei, doar cea inferioară reprezenta «centura cavale-rească» propriu-zisă. Cea superioară era un suport mult mai subțire, din șnur (cum s-a găsit în mormîntul ctitorului) sau din piele, care, fixată pe mijloc, nu permitea «centurii cavale-rești» să alunece de pe șold în jos (a se vedea «Sf. Gheorghe omorînd balaurul» din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, expusă la Muzeul din Dijon, la I.H. von Hefner-Altenneck, *Trachten, Kunstwerke und Gerätschatzen*, vol. III, Frankfurt, 1882, p. 30, pl. 199).

c. Culoarea zugrăvelii din interiorul rotundului paftalei nu poate îndreptăți presupunerea că în acel loc s-ar fi aflat «o piatră prețioasă, albastră».

9. În desenul de la fig. 19, p. 93, reprezentînd pe presupusul voievod Nicolae Alexandru, se întrerupe nejustificat gulerul cu benzi radiale și se îngustează în unghi benzile (în număr de două, nu de trei) care — în realitate — unesc tivul «pourpoint»-ului cu «centura cavale-rească» (vezi V. Drăghiceanu, *op. cit.*, pl. I).

10. «Gulerul plisat» din jurul capului doamnei Ana, zugrăvită în naosul bisericii Sf. Nicolae Domnesc (p. 99 și p. 222) care obligă la analogii cu piese de costum din Franța sau Anglia celei de a doua jumătăți a sec. al XVI-lea, se vădește a fi o scufă de origine occidentală, purtată frecvent în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cum ne încredințează și prezența ei pe capul femeiesc al lebedei care împodobește paftaua din mormîntul lui Vladislav I (pl. color 6). (A se vedea monumentul funerar al Gudelei von Holzhausen, reprodus de I. H. von Hefner-Altenneck, *op. cit.*, III, pl. 201; consola de la «Fintina frumoasă» din Nürnberg, la Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, vol. II, Berlin, 1930, fig. 426, p. 225.) Această scufă, mai ușor de identificat în portretul din biserică lui Neagoe din Argeș, păstrat în desenul lui G. Tătarescu, a fost desfigurată în transpunerea zugrăvului Pantelimon, din 1827.

11. Din cele patru desene de la fig. 30, p. 105, prezentînd «diferite tipuri de centuri din secolul

al XIV-lea», se cuvenea precizat că numai cel din stînga sus (centura de la portretul lui Mircea cel Bătrîn din biserică bolniței Coziei) reprezintă o versiune (zugrăvită și aceasta în 1543) mai apropiată de original, celelalte reproducînd interpretări mult mai recente.

12. În legenda desenelor de la fig. 20, p. 94 și 95, care consemnează «diferite tipuri de tunici» ar fi fost indicat să se precizeze că cele două piese din stînga reprezintă costume civile («pourpoint»-uri), iar cele din dreapta costume de protecție militară («gambisoane») care se îmbrăcau peste zale.

13. Portretele pe care autoarea le consideră ale «doamnei Stana, soția lui Radu Paisie, cu fiicele ei, din pronaosul mănăstirii Tismana» (p. 238) reprezintă în realitate pe Stana, a doua soție a lui Petru cel Tânăr, și pe cele trei surori ale voievodului: Stanca, Voica și Maria. (A se vedea *Cîteva date în legătură cu portretele votive din «biserică lui Neagoe» din Curtea de Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, XIV (1962), nr. 7—9, nota 36, p. 460, și, mai recent, St. Andreescu, *Portretele murale de la Snagov și Tismana*, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXVIII (1970), nr. 1—2, p. 188.)

14. La poziția 118 din *Catalog* se află titlul *Portretul lui Mihai Viteazul*, descriindu-se în paragraful respectiv această imagine din biserică mănăstirii Căluș. La sfîrșit găsim mențiunea «Petru Cercel, de pe pilăstrul de nord». . . De ce această din urmă reprezentare nu a avut o poziție separată sau de ce nu a fost inclusă în titlul celei de mai sus?

15. La planșa LXXII *a* și *b*, «Monede din secolul al XIV-lea cu portretele domnitorilor», s-ar fi cuvenit să se precizeze că *a* reprezintă pe Radu I, iar *b* pe Mircea cel Bătrîn, ambele reprezentări fiind foarte importante tocmai pentru istoria costumului de curte.

Aceste cîteva observații de amănunt vor fi desigur considerate la viitoarea ediție a lucrării de față, care reprezintă primul studiu sistematic al costumului de curte în țările române.

PAVEL CHIRIAȘ

VASILE DRĂGUT, *Muzele și monumentele*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 2, p. 51–52; cu rezumat în limba franceză.

Se pledează în sensul necesității unei colaborări între muzeografi (istorici, etnografi, istorici de artă) și restauratori și între diferitele autorități cu probleme comune în acțiunea repertorierii și se subliniază rolul muzeografilor ca cercetători și supraveghetori ai bunurilor artistice din regiunile afe-rente muzeului.

T.V.

LIVIU ȘTEFĂNESCU, *Nicolae Iorga și monumen-tele istorice*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 2, p. 12–17; 2 fig.

Concepția asupra rolului monumentelor isto-ricice în viața culturală a popoarelor, permanenta preocupare și rodnică activitate desfășurată de Nicolae Iorga în țara noastră, așa cum acestea se oglindesc și pot fi conturate prin citate din scrie-riile sale și prin bogatele observații cu privire la conservarea și restaurarea monumentelor.

T.V.

MARIN MATEI POPESCU, *Podoabe medievale în ȧrile române*, Editura Meridiane, București, [1970,] 85 p.; 108 fig.

Volumul, excelent ilustrat, constituie o con-tribuție efectivă la cunoașterea unui important capitol al artei prelucrării metalelor pe teritoriul românesc în secolele X–XVIII. Se remarcă grija autorului pentru cercetarea deopotrivă a aspectelor tehnice, funcționale și estetice pe care istoria podoabelor românești le implică, pentru descrie-

rile sobre și pentru schișarea — poate prea fugară totuși — a unor tipologii.

Un catalog selectiv cuprinzând principalele tipuri de podoabe (cercei, diademe, brățări, inele, aplice, pafiale) întregeste fericit prezentarea acestor încă puțin știute piese de veche artă româ-nească.

R.T.

GH. I. CANTACUZINO, *Cercetările arheologice de la biserica din Brădet-Argeș și problema datării monumentului*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 2, p. 56–59, și arh. Ștefan Balș, *Lucrări de restaurare la biserica din Brădet-Argeș*, în op. cit., p. 60–64.

Coroborând rezultatele săpăturilor arheologice cu cercetările elementelor de construcție din cursul restaurării, se ajunge la concluzia că monumentul în forma actuală este același cu monumentul înălțat de Mircea cel Bătrîn în secolul al XIV-lea.

T.V.

ARH. CRISTIAN MOISESCU, *Prima Curte Dom-nească din Țirgoviște* [Studii], în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 1, p. 11–15; 5 fig., cu rezumat în limba franceză.

Din complexul Curții Domnești din Țirgoviște se prezintă cîteva trăsături de plan, structură și decorație ale celor mai vechi obiective de arhitec-tură civilă și religioasă din prima curte domnească, cu biserica de plan triconc, și se subliniază contri-buția pe care acestea o aduc studiului evoluției arhitecturii muntenești. Rezultatele recentelor cer-cetări arheologice permit autorului o datare a an-samblului arhitectural la sfîrșitul veacului al XIV-lea și la începutul veacului al XV-lea.

T.V.

RADU POPA, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, cu o prefață de Mihai Berza, Editura Academiei, București, 1970, 304 p. text (cu un rezumat în limba germană p. 267—283, și un indice toponimic și onomastic, p. 287—304).

Monografie istorică a unui vechi ținut românesc, realizată cu o ținută științifică exemplară. Din cele unsprezece capitole semnalăm pentru domeniul artei medievale românești capitolul IX, intitulat «Cultura maramureșeană în veacul al XIV-lea», cu cele trei subdiviziuni: «Biserica maramureșeană», «Monumentele religioase» și «Cetăți». Cercetările arheologice întreprinse de autor au dat la iveală urmele unor monumente religioase și civile, care, interpretate și în lumina documentelor, cronicilor și bibliografiei existente, permit conturarea unei imagini asupra nivelului social și cultural al românilor maramureșeni și aduc o nouă bază de discuții în problema atât de controversată a «descălecatului Moldovei».

C.L.D.

ARH. HORIA TEODORU, *Contribuție la studiul originii și evoluției planului triconc în Moldova*, în BMI, an. XXXIX, 1907, nr. 1, p. 31—36; 14 fig., cu rezumat în limba franceză.

Autorul demonstrează că tipul de plan triconc în care absidele laterale sînt flancate de firide a fost cunoscut în Moldova (biserica Sf. Treime din Siret și cele ale primelor mănăstiri de la Gura Humorului și Moldovița). Totodată, punînd în discuție ipoteza existenței gropniței, se arată că această formă era străină monumentelor de plan triconc de la Siret, Moldovița și Gura Humorului.

T.V.

ALEXANDRU BOGDAN, *Contribuții arheologice la cunoașterea evoluției castelului Corvineștilor de la Hunedoara*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 2, p. 18—25; 8 fig., cu rezumat în limba germană.

Comunică rezultatele recentelor cercetări arheologice (1966—1967), bazate pe metoda stratigrafică, și precizează în evoluția complexului medieval hunedorean cinci faze cuprinse între veacurile XIV și XVII.

T.V.

VASILE DRĂGUȚ, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV—XV)*, Editura Meridiane, București, 1970, 113 p. [cu bibliografie, indice iconografic, indice de nume și locuri], 67 ilustrații (8 color).

Lucrarea e consacrată numai picturii bisericilor românești ortodoxe și înmănușează rezultatele

unor studii de cîțiva ani, parțial publicate. Urmărind fenomenul artistic în desfășurarea cronologică, pe fondul general al împrejurărilor social-politice specifice, autorul stabilește, în cele cinci capitole, etapele realizării unor «prime sinteze locale» (1390—1420), în care aportul meșterilor autohtoni se caracterizează prin îmbinarea unor elemente de factură occidentală și bizantino-balcanică, pentru ca ulterior relațiile firești cu celelalte două provincii românești să determine o nouă sinteză, în care fondul tradiției paleologice, de astă dată preponderent, să fie interpretat într-o viziune uneori rusticizată.

Cartea se adresează atât publicului larg, prin expunerea plăcută asupra unor monumente puțin cunoscute, cât și specialiștilor, prin cercetările de teren, arhivă și bibliografie, prin imaginea de ansamblu realizată într-un domeniu al artei medievale românești.

C.L.D.

VASILE DRĂGUȚ, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 3, p. 15—26; 18 fig., cu rezumat în limba franceză.

Contribuție substanțială, rezultat al unei îndelungi cercetări asupra picturii gotice din Transilvania. Analiza iconografică, cit și raportarea acestora la opere de pictură murală similare din țările vecine sau mai îndepărtate din Europa catolică permit autorului să situeze ansamblurile de pictură murală transilvană în complexul artistic european și să o declare reprezentativă pentru pictura specifică bisericilor medievale de sat din Europa catolică, venind astfel încă cu un exemplu în sprijinul opiniei prof. Franz Stelé, care a demonstrat pentru prima oară că există un program iconografic valabil pentru bisericile medievale de sat.

T.V.

CORINA NICOLESCU, *Istoria costumului de curte în țările române, Secolele XIV—XVIII*, Editura științifică, București, 1970, 305 p.; +21 pl. color +203 foto alb-negru +178 fig., cu rezumate în limbile franceză și rusă.

Lucrarea este rezultatul unor laborioase cercetări documentare cărora autoarea s-a consacrat timp îndelungat. Se tratează pe larg nu numai despre producția locală a materialelor și prelucrarea lor în centrele meșteșugărești, dar și despre circulația catifelelor și a mătăsurilor de import, din care se confecționau costumele de curte, ceea ce arată relațiile țărilor noastre cu Orientul apropiat și cu Occidentul. Urmărindu-se evoluția costumului de curte, începînd din secolele XIII—XIV pînă în secolul al XVIII-lea, se pune în lumină

înaltul nivel și cerințele artistice ale clasei feudale.

Lucrarea este îmbogățită cu ilustrații și schițe evocatoare pentru somptuozitatea costumului de curte medieval.

C.P.

RADU POPA, *Despre începuturile Mănăstirii Remeți — Maramureș*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 2, p. 67—68.

Demonstrează că data 1421, consemnată în arhivele ordinului paulician, este singura ce poate fi acceptată pentru întemeierea mănăstirii Sf. Maria din Remeți.

T.V.

ȘTEFAN ANDREESCU, *Portretele murale de la Snagov și Tismana, în Biserica ortodoxă română*, 1970, nr. 1—2, p. 175—190; 4 fig.

Principală teză a articolului, că portretele din pronaosul bisericilor Snagov și Tismana se completează și alcătuiesc tablouri cu intenții « dinastice », e susținută cu argumente neconvingătoare și exterioare concepției medievale asupra rostului tablourilor ctitoricești. Dublarea portretelor de la Snagov în naos și pronaos ține, după părerea noastră, de contextul deosebit în care sînt plasate. În privința portretelor de domnițe din pronaosul Tismanei, rămînem la părerea exprimată anterior de Rada Teodoru (*Mănăstirea Tismana*, București, 1966), deoarece ni se pare ciudată încercarea de a exprima ideea prin descendența feminină.

C.L.D.

CORINA POPA, *Tabernacole gotice din zona Bistriței*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 1, p. 67—68; 4 fig.

Semnalarea și încadrarea stilistică în perioada goticului tîrziu a unor tabernacole din biserici din zona Bistriței (Târbuiu, Viișoara, Arcalia, Crai-nimăt).

T.V.

AURELIAN SACERDOȚEANU, *Mănăstirea Polovragi*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 1, p. 41—47.

Reluînd istoricul și ipotezele referitoare la trecutul mănăstirii, se pune în discuție ipoteza recent publicată de Radu Crețeanu și Ștefan Andreescu cu privire la datarea sa în 1505, pe baza inscripțiilor

slave aflate în satul Igoiu și la existența la Polovragi a unei biserici de lemn de pe timpul cînd noua biserică încă nu era gata, și care a putut fi mutată apoi într-unul din satele vecine, Baia de Fier sau Igoiu.

T.V.

MARGARETA BENKÖ, *Despre castelele transilvănene cu cornișă crenelată*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 1, p. 16—24; 9 fig. cu rezumat în limba germană.

Studiu foarte interesant prin contribuțiile ce aduce la cunoașterea arhitecturii civile din Transilvania în perioada Renașterii, cit și prin filiațiile ce stabilește privind forme similare cultivate în țările învecinate, în special în Polonia și Slovacia. Autoarea pune în legătură apariția cornișei crenelate în Transilvania, în primele decenii ale veacului al XVII-lea, cu construcțiile principelui Gabriel Bethlen, care a folosit meșteri constructori italieni.

În ce privește folosirea aceluiași forme în arhitectura religioasă, pe care autoarea o explică prin intermediul italian, trebuie avut în vedere — atunci cînd este vorba de contribuția la Bistrița a zidarului italian Petru din Lugano, meșter citat de autoare —, că aceasta venea din Lwow, fapt ce ar permite autoarei să-și întărească poziția în ce privește rolul țărilor învecinate, și în special al Poloniei, în difuzarea formelor de construcție respective.

T.V.

VOICA MARIA PUȘCAȘU, *Date noi cu privire la evoluția ansamblului de arhitectură medievală de la Strehaia*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 3, p. 27—36; 26 fig., cu rezumat în limba franceză.

Contribuții la datarea complexului mănăstirii Strehaia și la decorația exterioară pictată a bisericii, ce constituie un ansamblu inedit în decorația fațadelor bisericilor veacului al XVII-lea. Rezultate ale lucrărilor recente de restaurare.

T.V.

RADU CREȚEANU, *Date privind monumentele vechi din Pitești și punerea lor în valoare în cadrul acțiunii de sistematizare a orașului*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 3, p. 64—70; 20 fig.

Atrage atenția și prezintă monumentele de arhitectură civilă — hanuri și case orășenești —, precum și un număr de biserici, considerate demne de a fi menținute și puse în valoare în viitorul plan de sistematizare.

T.V.

ARH. EUGENIA GRECEANU, *Țara Făgărașului, zonă de radiație a arhitecturii de la sud de Carpați*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 2, p. 33–50; 28 fig., cu rezumat în limba franceză.

Interesant prin problematica ce ridică în legătură cu relațiile artistice dintre Țara Românească și Transilvania, cât și prin analiza fenomenului artistic al monumentelor din Țara Făgărașului. Raportându-le la ctitoriile brîncovenești considerate reprezentative și inițiatoare ale unei « școli de arhitectură locală », autoarea prezintă și analizează evoluția tipurilor și formelor monumentelor din Țara Făgărașului în cuprinsul a trei etape, și anume: I. Bisericele din Țara Făgărașului, anterioare ctitoriilor brîncovenești; II. Ctitoriile lui Constantin Brîncoveanu; III. Arhitectura de influență brîncovenească. Se pune întrebarea, date fiind durata perioadei urmărite de autoare, cât și evidenta varietate a soluționării unor probleme constructive, dacă — acordînd totuși importanța cuvenită ctitoriei lui Brîncoveanu de la Făgăraș și a realelor interferențe artistice cu arta Țării Românești — se poate aplica fenomenului respectiv calificativul de « școală de arhitectură ».

T.V.

IOANA CRISTACHE PANAIT, *Cu privire la unele monumente din Țara Făgărașului în lumina relațiilor cu Țara Românească*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 2, p. 30–32; cu rezumat în limba franceză.

Conceput pe baza criteriului istoric, articolul întrunește o documentare bazată atît pe folosirea izvoarelor scrise, cât și a celor de teren, dintre care pentru noutatea lor sînt de menționat cele privitoare la pictură. Prezentate pe grupe în funcție de categoria socială a ctitorilor — boieri locali, preoți, obști sătenești —, reprezintă, în ansamblu, stadiul preliminar a cercetărilor în vederea unei viitoare acțiuni de repertoriere a patrimoniului artistic național.

T.V.

PANAIT I. PANAIT, *Cercetări privind Turnul Colței din București* [Studii], în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 3, p. 3–8; cu rezumat în limba franceză.

Se demonstrează, pe baza recentelor cercetări arheologice și a reconsiderărilor datelor istorice și a mărturiilor grafice că turnul Colței, ctitorie a spătarului Mihai Cantacuzino (1714–1715), a fost construit nu cu ajutorul soldaților suedezi ai regelui Carol al XII-lea, cum s-a susținut, ci că este opera meșterilor locali autohtoni.

T.V.

NICOLAE STOICESCU, *Contracte vechi de meșteri de biserici*, în BMI, an. XXXIX, 1970, nr. 1, p. 70–71.

Material documentar privind lucrări de dulgherie și sculptură în lemn — catapetesme și mobilier — din Moldova și Țara Românească din veacurile XVIII și XIX, în măsură să îmbogățească cunoștințele despre condițiile de lucru ale meșterilor din trecut.

T.V.

NICOLAE VĂTĂMANU, *Portretul și diploma doctorului Anton Fotino*, în *Revista muzeelor*, 1970, nr. 6, p. 537–539.

Reproducerea — fără indicarea locului de păstrare — a unei opere necunoscute a lui Niccolo Livaditti din chiar anul sosirii la Iași, 1832, *Portretul doctorului Anton Fotino*, despre al cărui model se dau interesante date pentru istoria medicinei la noi în țară.

T.E.

PAUL REZEANU, *Ioan Stăncescu-Giovanni (1870–1912)*, în *Revista muzeelor*, 1970, nr. 6, p. 548–549.

Evocarea carierei modeste a pictorului provincial Ioan Stăncescu-Giovanni, cu cîteva judecăți estetice exagerate asupra operelor, de anemice resurse academice.

Studii la Veneția și Milano, profesor de desen și caligrafie la Craiova, din nou studii cu Jean-Paul Laurens, la Paris, la Academia Julian, întrerupte de sfîrșitul său prematur. A expus numai la Craiova.

T.E.

PETRE OPREA, *Constantin Esarcu colecționar*, în *Revista muzeelor*, nr. 3, 1970, p. 212–215.

Autorul se ocupă, bazîndu-se pe documente de arhivă și știri din presă, de inițiativele culturale ale acestei « marcante personalități cultural-politice », cum îl numește pe fondatorul Ateneului Român. Mai interesant decît datele privitoare la proiectele pedagogice de realizare a unor colecții de mulaje sau de organizare a unor școli de artă pentru doamne și domnișoare sînt, desigur, cele ce se referă la colecția lui C. Esarcu, expusă pentru prima oară în 1873, la Expoziția « Societății Amicii Bellelor-Arte », a cărei listă, publicată în catalogul expoziției și reprodusă aici, menționa optsprezece picturi originale atribuite unor maeștri italieni,

flamanzi și francezi din secolele XVI–XVIII, nelipsind nici nume răsunătoare (Giorgione, Tintoretto, Watteau). Relatînd tribulațiile propunerii lui Esarcu din 1873 de a împrumuta pe perioada absenței din țară colecția sa spre a fi expusă publicului, autorul declară a nu avea cunoștință dacă acest lucru s-a împlinit. Însă în această privință avem un document: *Catalogul de tablouri, statue... expuse în Pynacotheca din Bucuresci*, întocmit în 1878 de P. Ionescu, unde, la pagina 29, sub numerele 121–131 și titlul «Colecția d-lui C. Esarcu», figurează 11 tablouri (cu o atribuție schimbată) din lista de la 1873, mai puține decît cele alese de Theodor Aman. Din istoricul colecției, autorul ne mai comunică data expunerii ei în sălile Ateului (1894) și rezultatele cercetărilor întreprinse la Muzeul de artă după intrarea unei părți în patrimoniul său, în 1948 (credem că data exactă e 1951), cercetări care au confirmat unele atribuții (Backhuysen, Téniers cel Tânăr, Tintoretto. În legătură cu acesta din urmă ar fi trebuit, poate, semnalată confirmarea autenticității *Bunei Vestiri*, confirmare publicată de George Oprescu în *Studii muzeale*, I, 1957). Utilă ar fi fost și confruntarea listei din 1873 (cu cele cîteva date auxiliare oferite de cea din 1878 sau și de altele posteriore cum e cea, nementionată, din 1894) cu lista operelor recepționate de muzeu, indicîndu-se în dreptul fiecăreia stadiul actual al eventualelor cercetări. Am fi avut astfel o contribuție mai temeinică la cunoașterea vechilor colecții românești de artă străină ce se dovedesc, prin confirmarea unor atribuții, ca în cazul de față, vrednice de a fi luate serios în considerație. Fie chiar numai pentru istoria atribuțiilor. Căci un George Martin Richter, autorul aceluia *corpus* Giorgione din 1937, ar fi fost, de pildă interesat de semnalarea unei noi apariții a unui motiv pe care-l înregistrase în 1672, 1816 și 1853 (G. M. Richter, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago, 1937, p. 328, 343, 344).

T. E.

I. L. GEORGESCU, Al. Bogdan-Pitești, colecționarul, în *Arta*, nr. 12/1970, p. 18–20.

Mentalitatea și stilul acestui articol trădează în autor un pitoresc amator publicist. Cunoștințe incerte, surse utilizate întîmplător, fără necesara critică și chiar fără relevanță, duc la o acumulare dezordonată de vechi erori, la care se adaugă și altele noi. De pildă: pentru vorbele, atribuite într-o biografie romanțată a lui Luchian lui C. I. Stăncescu: «Cine se ia după Grigorescu va ajunge un simplu amator», se face trimiterea cu pagina exactă (!) la un volum al lui Stăncescu, dar e o referință fictivă. Se vorbește de Salonul Refuzaților din 1863, care ar fi fost un exemplu demn de urmat pentru Bogdan-Pitești (născut în 1871), ale cărui «idei și procedee» erau inspirate «concomitent» de frecventarea cercurilor artistice pariziene; Bogdan-Pitești semnală cu «temeritate» talentul original al lui Luchian în 1900, cînd acest lucru îl făcea încă din februarie 1896, înainte chiar

de Expoziția Independenței etc. Se publică un singur document interesant: o fotografie (însă fără dată și indicarea sursei) înfățișînd un grup în care apar Bogdan-Pitești și Baltazar.

T.E.

PETRE OPREA, *Colecția de tablouri Eugeniu Carada*, în *Revista muzeelor*, 1970, nr. 4, p. 335–339.

Interesul prezentat de acest articol îl constituie publicarea catalogului expoziției de vânzare a colecției, deschisă în noiembrie 1912, în sala «Arta» din str. Lascăr Catargiu. Din păcate, nu ni se dau (în afară de un singur caz, cel al unui tablou de Andreescu) rezultatele licitației, rezultate ce-ar fi oferit un document interesant asupra gustului epocii. Identificarea operelor din colecție și reproducerea unora dintre ele s-au făcut după monografia Grigorescu din 1910 a lui Vlahuță. «Strălucitorul debut» al lui Grigorescu n-a avut loc în cadrul Expoziției Amicilor Bellelor-Arte (1872, erratum, în loc de 1873), ci la *Expoziția artiștilor în viață* din 1870.

T.E.

PETRE OPREA, *Dumitru Paciurea (anii 1910–1932)*, II, în *Revista muzeelor*, 1970, nr. 2, p. 154–165 + 17 il.

Rezultat al unor cercetări minuțioase de arhivă și de presă, această ultimă parte a studiului lui Petre Oprea consacrat vieții și operei lui Dimitrie Paciurea – întocmai ca și primul capitol (*Revista muzeelor*, 1969, nr. 3, p. 206–215) privind copilăria, adolescența și anii de formare, în care, printre altele, se precizează data exactă a nașterii lui Paciurea – aduce prețioase contribuții. Autorul înregistrează cronologic participările sculptorului la expoziții și, paralel, ecourile din presă, raporturile cu oficialitatea și cu colecționarii, precum și unele declarații concludente ale sculptorului în legătură cu arta sa, completînd cunoștințele asupra creației lui Paciurea și stabilind geneza unor lucrări. Articolul este însoțit de o bogată iconografie în mare parte inedită.

T. E.

ION CARAION, *Masa Tăcerii – Simposion de metafore la Brâncuși, antologie de texte*, Editura «Univers», București, 1970, 306 p. + 32 il.

Crestomația poetului Ion Caraion cuprinde cincizeci de texte bilingve – versuri și proză – datorate unor scriitori de cincisprezece naționalități, inspirați de viața și opera lui Brâncuși, al cărui «geniu al cumpenei», cum scrie în prefață

autorul florilegiului, realizează neașteptatul « echilibru între antiteze ». Omagiile solicitate ori descoperite de Ion Caraion s-ar fi cuvenit întregite, poate, și cu unele dedicații primite de Brâncuși de la scriitori prieteni (francezi sau români), dintre care cele ale lui René Char, Jean Cocteau, Panait Istrati, Ilarie Voronca ș.a. nu ar fi trebuit să lipsească. În schimb, credem că versurile lui Rainer Maria Rilke nu sînt în directă legătură cu opera sculptorului român.

B.B.

Dr. GHEORGHE GHÎȚESCU, *Măsura omului în opera lui Brâncuși*, în *Arta*, 1970, nr. 8. p. 13—17 +13 il.

Autorul, profesor de anatomie la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, întreprinde o analiză stilistică a *Ecorșelui*, — lucrare de școală a lui Brâncuși — ajungînd la concluzia că adevăratul model al statuii lucrate în ceea ce privește musculatura « după natură » a fost — cum recent fusese dovedit — « Statua di Hermes de arhetipo del IV sec. A.C. » de la Muzeul Capitolin, de inspirație elină, în realitate o întrupare în piatră a lui Antinous.

Studiul este însoțit de șase fotografii ale *Ecorșelui*, văzut din mai multe unghiuri și de un tabel comparativ cu date metrice care tinde să demonstreze că proporțiile operei lui Brâncuși se apropie în chip izbitor de raportul secțiunii de aur.

B.B.

ANDREI A. LILLIN, C. *Brâncuși — de la viziune folclorică la formă raționalizată*, în *Orizont*, 1970, august, p. 44—48.

Acest eseu pare a fi rezultatul vizitării expoziției retrospective Brâncuși.

Referindu-se rînd pe rînd la A. Riegl, C. Fr. Gauss, E. Husserl, Mircea Eliade, Tudor Vianu, Ștefan Lupașcu, Lucian Blaga, Sidney Geist, Athena Thacha Spear și alții — Andrei A. Lillin ajunge fără temei la concluzia că zborul *Păsării măiestre* a devenit « în climatul apăsător al anilor '30, expresia simbolică a unei nemulțumiri profunde și unor speranțe de nestins » ale lui Brâncuși, care ar fi fost « adînc preocupat de condiția sa în societatea burgheză a timpului ». Prin rîcoșeu, se mai spune că « mica statuie a ideii de spirală » — care de fapt este portretul, iar nu « statuia » lui James Joyce — ar prefigura « Coloana infinită » — ceea ce ar urma să fie demonstrat.

B.B.

ION POGORILOVSKI, *Brâncuși artist-filozof (prolegomene)* în *Viața românească*, 1970, nr. 8, p. 104—109.

Pornind de la recunoașterea și afirmarea profesorului Giulio Carlo Argan că Brâncuși « este, înainte de toate, un filozof în sensul pur pe care-l avea noțiunea în antichitate », bîzuindu-se de asemenea pe textele filozofului român Constantin Rădulescu-Motru, autorul ajunge la concluzia că Brâncuși — schimbînd accepția exclusivă a termenului de sculptor — întrunește calitatea de sculptor-filozof. Abordarea operelor artistului român reclamă, pe de altă parte, « exegeza filozofică cu o vigoare unică în toată sculptura universală ».

Enunțarea lui Ion Pogorilovski se cere însă demonstrată cu mai multă rigoare și cu aplicare directă la creația sculptorului.

B.B.

PETRU COMARNESCU, *Reevaluarea fazei de înnoire din creația lui Brâncuși*, în *Arta*, 1970, nr. 8 și 9, p. 7—10 și 9—12 +9 il.

În ultimele articole pe care avea să le scrie, regretatul animator și critic de artă Petru Comarnescu a întreprins și o amplă analiză a trei importante opere ale lui Brâncuși: *Rugăciunea*, *Sărutul* și *Cumințenia Pămîntului*, reluîndu-și vechile interpretări privitoare la aceste lucrări, dar aducînd și citeva elemente noi. De exemplu, el publică parțial « angajamentul » sculptorului în legătură cu comanda monumentului funerar de la Buzău (Arhiva Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu). Tot astfel, autorul face o interesantă analogie între un basorelief de la biserica Saint-Pierre din Aulnay (secolul al XII-lea) — care-i fusese semnalat de Ionel Jianu —, reprezentînd constelația zodiacală a gemenilor, și *Sărutul* (1907—1910).

B.B.

ALEXANDRA RUS, *Istoricul donației « Virgil Cioflec »*, în *Revista muzeelor*, 1970, nr. 2, p. 111.

Date culese în arhiva Muzeului de artă din Cluj asupra împrejurărilor donării colecției care alcătuiește principalul patrimoniu artistic al muzeului. Donația era făcută în 1929 către Universitatea din Cluj și ea a avut caracterul unei fundații; o sumă pusă la dispoziție de universitate, în schimbul operelor donate, urma să slujească la achiziționarea de noi opere. Ar fi fost utilă specificarea pieselor care au făcut efectiv parte din colecția lui Virgil Cioflec, căreia chiar înainte de înregistrarea donației i s-au adăugat și alte picturi și desene.

T.E.

BARBU BREZIANU, *O prietenie exemplară: Henri Matisse și Theodor Pallady*, în *Secolul 20*, 1970, nr. 1, p. 155–177 – 15 il.

Un concurs de împrejurări a îngăduit reconstituirea integrală a dialogului epistolar purtat între pictorii Theodor Pallady și Henri Matisse în timpul celui de-al doilea război mondial. Această reconstituire s-a putut face numai datorită bunăvoinței doamnei Marguerite Duthuit-Matisse, care a pus la dispoziția autorului scrisorile adresate tatălui ei de către pictorul român între anii 1939 și 1944, la acestea adăugându-se documentele aflate în arhiva lui Pallady și pagini din jurnalul său.

Semnalăm, printre desenele ce însoțesc articolul, cele opt studii ale lui Matisse pentru un portret al lui Pallady, o interpretare a lui Pallady după o natură moartă de Matisse, cât și schița acestuia din urmă, cu indicații de culoare, după una din versiunile *Bluzei românești*, intitulată *Visul*.

Ir. F.

GEORGETA PELEANU, *Nutzi Acontz*, Editura Meridiane, București, 1970, 24 p. + 40 il.

Urmind retrospectiviei organizate la Iași, în 1967, și la București, un an mai târziu, studiul monografic al Georgetei Peleanu contribuie la menținerea în amintirea publicului amator de artă a figurii pictoriței Nutzi Acontz, « una din cele mai elevate și mai subtile personalități feminine ale picturii românești contemporane ». În bibliografia artistei este prima interpretare analitică mai amplă a creației acesteia după eseurile publicistice prilejuite de expoziția postumă, din rîndul căreia menționăm suita articolelor lui Claudiu Paradaiser din revista ieșeană *Cronica*. (Semnalăm lipsa din volum a referinței la comunicarea ținută de Virginia Vasilevici, inițiatora retrospectiviei, la sesiunea științifică a muzeelor din februarie 1968.)

Remarcînd la artistă un tip de sensibilitate unic în pictura noastră feminină, către ale cărei hotare, poate doar Micaela Eleutheriade să tindă, dar căreia i s-ar putea găsi corespondențe, credem noi, și cu creația Elenei Popea, îndeosebi în viziunea peisagistică, biografa reconstituie cu conștiinciozitate, ajutată de cercetări în arhive și în presa vremii, mediul artistic ieșean de la începutul veacului în care s-a format și a debutat pictorița.

Analiza stilistică a lucrărilor din prima etapă – cea premergătoare călătoriilor în Grecia și Turcia – descifrează cu judiciozitate anume influențe primite de tînăra artistă din partea lui Iser în construcția plastică, îndeosebi, și în primatul acordat desenului față de culoare; mai labilă apare însă argumentația asupra corespondențelor stabilite cu pictura lui N. Tonitza și Ștefan Dimitrescu, rezolvată prea simplu prin « relații de sentiment » sau « adiere de afectivitate și soluții picturale ».

Un capitol aparte este rezervat investigării cromaticii în creația pictoriței, a stabilirii contingen-

țelor ei cu fauvismul. Referințele la protagoniștii curentului prilejuiesc autoarei o scurtă incursiune în istoria acestuia, la lectura căreia provoacă nedumerire aserțiunea privind « sugestia nabismului, spre care se îndreaptă mai toți pictorii fauvi după perioada lor de glorie » (p. 11). Generatoare de confuzii apare formularea: Pont-Aven « leagănul simbolismului » (p. 10) dacă nu se face distincția, explicită, între simbolism, ca trăsătură componentă a nabismului, și curentul propriu-zis, intitulat astfel.

În elaborarea monografiei, Georgeta Peleanu a acordat o atenție deosebită analizei stilistice a unor peisaje și naturi moarte reprezentative pentru creația de maturitate a pictoriței (reproduse, din păcate, în policromii incerte), opere care dau măsura originalității și inepuizabilei inventivități constructive și cromatice a pictoriței. Este aportul esențial al studiului întreprins.

V.A.

IULIANA DANCU, *Trude Schullerus*, Editura Meridiane, București, 1970, 5 p. + 27 il. + 3 pl. color.

Studiul Iuliane Dancu este o contribuție utilă pentru cunoașterea unui grup de artiști transilvăneni din prima jumătate a secolului nostru, care se instruiesc, de predilecție, în centrul artistic münchenez în contact cu impresionismul și expresionismul german, ca Hans Eder, Harald Meschen-dörfer, Hans Hermann și Trude Schullerus.

Începînd cu gravurile din anii tinereții, tributare facturii academice müncheneze, Trude Schullerus desfășoară o îndelungă activitate artistică de peste o jumătate de veac, de o remarcabilă probitate profesională.

Eliberîndu-se treptat de concepția obiectivistă academică, artista rămîne însă fidelă reprezentării realității, tinzînd să exprime atmosfera locurilor și psihologia umană. Sobră și echilibrată, Trude Schullerus înregistrează o evoluție stilistică fără oscilații și salturi spectaculoase, însă cu evidente cîștiguri de viziune și meșteșug ce ating o surprinzătoare prospețime în acuarelele și pictura din ultimul deceniu.

Studierea acestor artiști transilvăneni ni se pare necesară și pentru înțelegerea unor aspecte particulare ale influențelor artistice müncheneze în Ardeal.

Gh. C.

MARIA DUMITRESCU, *Adam Bălțatu*, Editura Meridiane, București, 1970, 24 p. + 47 il.

Autoarea studiului prezintă evoluția unui artist care-și înscrie activitatea în coordonatele specifice ale perioadei dintre cele două războaie mondiale. Debutînd sub influența lui Grigorescu și Luchian, pictorul Adam Bălțatu face parte dintre peisagiștii

lirici, meditativi, care găsesc noi valențe de expresie picturală în fața naturii. Harnic și cumpătat, artistul își perfecționează tehnica picturală, îmbogățindu-și paleta cu nuanțe și acorduri subtile, bazate pe un studiu atent al materiei. De aceea evoluția stilistică a picturii lui Bălțatu înregistrează, progresiv, un spor de expresie, de interpretare și spiritualizare, într-o viziune stenică, odihnitoare. În ultimele decenii, artistul abordează elemente noi, de integrare a omului în peisaj și compoziții animate cu multe personaje, realizând o adâncire a zonelor de investigare a realului.

Înscriindu-se în acțiunea de cercetare a perioadei dintre cele două războaie mondiale, studiul monografic al Mariei Dumitrescu este o contribuție utilă pentru cunoașterea mai completă a acestei etape deosebit de rodnice și valoroase în evoluția artei românești.

Gh. C.

CARMEN RĂCHIȚEANU, *Dem. Iordache*, Editura Meridiane, București, 1970, 4 p. + 26 il.

Activitatea pe tărîm artistic a lui Dem. Iordache, de importanță secundară pentru arta contemporană românească, este analizată cu competență, coordonatele generale ale evoluției pictorului fiind judicios indicate. Înzestrat desenator și colorist, Dem. Iordache a rămas fidel reprezentării naturii și lumii înconjurătoare într-o viziune remarcabilă prin vigoarea și sinceritatea ei, care s-a cristalizat în contact cu expresionismul și fauvismul îndeosebi.

I.P.

AMELIA PAVEL, *Boris Caragea*, Editura Meridiane, București, 1970, 22 p. + 38 il.

Un suficient recul permite astăzi o primă încercare de selecție critică privind activitatea generației de artiști care debuta în deceniul al 4-lea. Printre cele câteva nume care s-au detașat de-a lungul anilor, continuînd să rețină atenția publicului și a criticii, se află și cel al sculptorului Boris Caragea. Monografia care-i este consacrată începe printr-o utilă circumscriere a orizontului problematic al sculpturii moderne și a modului în care sculptura românească, prin Paciurea și Han în primul rînd, și l-a apropiat. În mod firesc, Boris Caragea va înainta pe drumul deschis de predecesorii săi. Indicînd momentele esențiale ale formației lui Boris Caragea, de la influența mediului în care a copilărit și pînă la perioada studiilor la Școala de Belle Arte din București, autoarea se oprește cu insistență asupra debutului lui, care coincide cu expoziția personală din 1933. Insistență pe deplin justificată, întrucît Boris Caragea este foarte exact definit ca unul din acei artiști care se afirmă dintr-o dată cu toată forța talentului lor, păstrîndu-și viziunea, în

linii mari, neschimbată de-a lungul întregii activități. Modificările stilistice care pot interveni totuși se datoresc în cea mai mare măsură frecventării diverselor surse culturale. Autoarea procedează la o atentă analiză a lucrărilor celor mai reprezentative, urmărește ecoul lor în epocă, pentru a discerne, ca determinante pentru conturarea individualității artistului două tendințe care se pot recunoaște în întreaga sa operă: aceea de a stiliza și aceea de « a exprima ».

Subliniind meandrele evoluției artistice a lui Boris Caragea, autoarea consideră în încheiere că o expoziție retrospectivă ar fi esențială pentru o mai exactă cunoaștere a aportului său.

I.P.

NEAGA GRAUR, *Patriciu Mateescu*, Editura Meridiane, București, 1970, 4 p. + 30 il.

Ceea ce a făcut ca Patriciu Mateescu să se impună foarte repede a fost transferul de valori din sculptură în ceramică pe care acesta l-a realizat, demers izolat, cu zece ani în urmă, în arta noastră. Lucrările sale depășeau valoarea minor decorativă și vizau transmiterea unor semnificații mai adînci, fiind însă mai sintetice ca expresie plastică decît era sculptura la acea dată. Activitatea sa justifică apariția acestei mici monografii, însă analiza pe care Neaga Graur o întreprinde, într-un limbaj critic insuficient asimilat, nu contribuie decît parțial la conturarea individualității artistului și la situarea sa în ansamblul artei contemporane românești.

I.P.

DAN GRIGORESCU, *Vasile Celmare*, Editura Meridiane, București, 1970, 5 p. + 26 il.

Autorul delimitează în această schișă de monografie principalele coordonate ale picturii lui Vasile Celmare, artist al cărui profil se află încă în curs de definire. Sînt amintite sursele artei sale, sînt indicate cronologic etapele parcurse pînă în prezent și o serie de lucrări considerate reprezentative sînt supuse unei atente analize. Este subliniată, în concluzie, « structura clasicistă » a operei sale, evidentă în echilibrul acesteia și în « aspirație spre relevarea esențelor ».

I.P.

Muzeul de artă Tîrgu-Mureș [Ghid], Tîrgu-Mureș, 1970, 32 p., cu reproduceri. Proiectant și redactor: Szekely László.

Publicație cu caracter de popularizare, urmînd ghidurilor pinacotecii municipale a orașului Tîrgu-

Mureș, întocmite de Aurel Ciupe în anii 1934 și 1939 și constituind un început de valorificare a interesantului patrimoniu al acestui muzeu, atât de puțin cercetat încă. O scurtă introducere arată prezența, în expoziția permanentă, a 120 de opere de artă clasică și modernă aparținând școlii românești și celei maghiare. Reproductorile, destul de bine alese, nu sînt însoțite însă de precizarea, neapărat necesară, a datelor muzeografice.

G.V.

Pictura europeană în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București, 1970, 144 p. cu 65 il. color. Prefață de M. H. Maxy; conducătorul colectivului redacțional: dr. Cristian Benedict; comentariul operelor: Anatolie Teodosiu (pictura italiană și rusă), Carmen Răchițeanu (pictura flamandă și franceză), Maria Matache (pictura germană și olandeză), Stela Rusu (pictura spaniolă).

Prezentînd o selecție din interesanta și variata colecție de pictură europeană a Muzeului de artă al R. S. România, albumul recent apărut marchează un progres evident în raport cu publicațiile precedente, întocmite în scopuri similare (*Catalogul Galeriei universale* din 1955 și *Ghidul Galeriei universale* din 1958). Albumul de față aduce, în plus, pe lângă datele muzeografice (existente și în catalogul din 1955), o documentație privitoare la istoricul operelor (proveniență, atribuții anterioare), referințe bibliografice, precum și semnalarea unor opere înrudite, aflate în alte colecții. Aparatul critic al volumului este completat cu o bibliografie a lucrărilor utilizate și de un index de artiști și școli. Cele 65 de opere prezentate în album sînt rînduite cronologic în cadrul școlilor. Caracterul publicației, care se adresează nu numai specialiștilor, nu exclude totuși o meritorie preocupare de rigoare științifică. Autorii se referă în cuprinsul notițelor atât la publicații de specialitate, cit și la opinii comunicate prin corespondență sau pe cale orală de renumiți istorici de artă ca Bernard Berenson, Roberto Longhi, V. N. Lazarev (conform notiței de la pagina 16). Pentru a înlesni urmărirea tradiției critice a tablourilor, ar fi fost de dorit ca datele la care au fost comunicate aceste opinii să fi fost consemnate în mod precis. De asemenea ar fi fost utilă o mai clară diferențiere a surselor folosite. Astfel, în legătură cu tabloul *Tînașă mamă*, atribuit lui Orazio Gentileschi, sînt menționate pe același plan opinia lui Felix Bamberg — unul dintre vechii posesori ai tabloului, a lui Leo Bachelin — autorul catalogului din 1898, dar în genere dispunînd de resursele unui diletant, a restauratorului G. Goulinat și, în sfîrșit, aceea a lui Hermann Voss, unul dintre cei mai mari specialiști în pictura barocului italian (p. 30); pentru un tablou care a figurat un timp sub numele lui Ribera (*Lupta lui Hercule cu centaurul*) și care fusese atribuit încă din 1912 de Valerian von Loga lui Luca Giordano, atribuție însușită ulterior și de Al. Busuioceanu, se aduce în

discuție în mod inutil mențiunea acestei atribuții din excelentul de altminteri *Ghid al Bucureștiului*, publicat în 1938 de arh. Grigore Ionescu, după care urmează o opinie identică comunicată oral de V. N. Lazarev (p. 40).

O oarecare selecție a indicațiilor bibliografice pentru a îndruma pe cititor către adevăratele surse ale discuției critice ar fi fost necesară. De asemenea, unele nume de pictori obscuri pentru nespecialiști, cum este acela al milanezului Clemente Spera (sec. XVII—XVIII), care, potrivit unei indicații comunicate prin corespondență de Roberto Longhi, ar fi pictat arhitectura din tabloul lui Magnasco, ce face obiectul notiței de la pagina 44, apare în text într-o formulare evazivă: « Probabil de Spera, un colaborator al lui Magnasco ». Mai puțin confortabilă este situația cititorului neavizat atunci cînd la pagina 16 citește că un tablou atribuit lui Ercole Roberti ar fi, după părerea lui Roberto Longhi, « de Maineri ». Există însă mai mulți pictori purtînd acest nume, de pildă o întreagă familie de artiști originari din Bologna, cel la care face aluzie Roberto Longhi, fiind, desigur, Gianfrancesco Maineri din Parma, activ la Ferrara și Mantua. Stilul notițelor critice nu este întotdeauna satisfăcător. Se pot releva destul de numeroase expresii stereotipe, utilizate pentru a caracteriza maniera unor pictori foarte diferiți.

Observațiile noastre, care ar putea fi detaliate într-o recenzie, nu trebuie să diminueze însă recunoștința pe care o datorăm autorilor ce ne oferă această primă încercare a unei prezentări de ansamblu, conținînd elemente de catalog critic, consacrată după război colecțiilor de artă europeană ale principalului nostru muzeu.

G.V.

Van Eyck, Antologie de texte, selecția imaginilor și cronologia: Gheorghe Székely. Traducerea textelor: Sorin Mărculescu și Nicolaie Reiter, Editura Meridian, București, 1970. 45 [—48] p., [63] p. pl., parțial color.

Ca mai toate albumele din aceeași colecție, cel de față constă dintr-o selecție de texte privitoare la artistul prezentat, o cronologie, o bibliografie, o listă a reproducerilor și un număr de planșe. De astă dată, alcătuitorul albumului este însă mai explicit, comunicîndu-ne într-un « avertisment » (?) și o tablă a cuprinsului justificarea celor opt secțiuni ale antologiei. În cuvîntul introductiv, autorul precizează că și-a propus să realizeze « o selecție din documentele și textele esențiale (subl. ns.) consacrate lui Van Eyck, începînd cu contemporanii artistului și pînă la exegeții lui din zilele noastre ». Nici prin selecția textelor, nici prin succesiunea acestora, antologia nu satisface însă programul anunțat.

Ordinea cronologică este păstrată numai la început (*Documente și vechi mărturii despre Van Eyck*).

În restul capitolelor, textele se succedă, indiferent de datele la care au fost scrise sau de însemnătatea lor, uneori repetind aceleași lucruri, alteori contradicându-se în modul cel mai derutant. Un capitol prezintă astfel fragmente din feluriti autori privind *Condițiile istorice, economice, sociale în care înfloresc pictura veche neerlandeză*. Găsim aici pe Hippolyte Taine, urmat de Hegel, de mai obscurul Paul Colin, de liricul Elie Faure și de Robert Genaille, cercetător recent al picturii neerlandeze. Textul lui Hegel reflectă stadiul la care se găseau istoricii de artă, în ce privește acest subiect, către 1820, când marele gânditor german și-a început prelegerile de estetică. Acest interesant text, care merita, desigur, o exegeză, nu conține însă nimic din « condițiile istorice » anunțate în titlul capitolului. În diviziunea următoare (*Spiritul umanist și opera lui Van Eyck*), legătura dintre texte e încă și mai vagă. Aici, printre fragmente semnate Franco Russoli, Paul Fierens, Edgar Papu, Mihail Alpatov etc., autorul culegerii a crezut de cuviință să introducă și un pasaj din *Jurnalul* lui André Gide relativ la *Adorarea Mielului Mistic*: « Prostituate care se întorc și pufnesc în ris și băieți de prăvălie dându-și coate când trec pe lângă Adam și Eva. Impresia e de o puternică indecență; [...] » etc. După această digresiune literară, de un gust îndoielnic, urmează câteva rânduri ale lui Erwin Panofsky, care, incontestabil, merita un loc mai larg, mai ales fiind vorba de concepția despre viață a artistului. Pentru ilustrarea sentimentului naturii la Van Eyck (secțiunea a patra) ni se dau fragmente din Jakob Burckhardt, Bernard Berenson, Ion Frunzetti, Kenneth Clark. Insușirile de portretist ale lui Jan Van Eyck sînt mai bine caracterizate prin observațiile lui Max Friedländer și ale lui Erwin Panofsky.

Cea de a șasea secțiune, consacrată tehnicii, începe cu un pasaj din *Manualul de istoria artei* al lui George Oprescu, comunicînd date îndeobște cunoscute. Mai ales în ce privește tehnica, sistemul fragmentării aforistice a textelor se dovedește nesatisfăcător. Date tehnice, culese la întîmplare, nu pot sluji pentru o inițiere a cititorului într-un domeniu atît de delicat. Uneori se merge pînă la precizări ce ies cu totul din cadrul unei astfel de publicații: « Cercetările chimice efectuate asupra picturii altarului din Gand au demonstrat că [...] grundul polipticului este alcătuit pe bază de cretă și clei animal, sau, poate, clei de pergament, grosimea stratului de grund fiind de 100—125 μ » (P. Coremans-J. Thissen, *L'Introduction des lames minces dans l'examen des peintures*, în *Institut royal du patrimoine artistique. Bulletin*, vol. II, Bruxelles, 1959).

Ultimele două secțiuni, VII. *Probleme de viziune și limbaj. Spațiu, perspectivă, ecleraj*. « Realismul » lui Van Eyck și VIII. *În loc de concluzii*, deschid posibilități ample contradicțiilor și arbitrarului. Reflecțiile lui Camilian Demetrescu, strict subiective, aruncă o ciudată lumină asupra evoluției picturii de după frații Van Eyck. Pictorul român dovedește o severitate excesivă față de « gustul pentru iluzia fizică, pentru imitație, ducînd la

excese artisanale » ce s-ar fi dezvoltat cu precădere, începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Virtuozitatea imitației ar fi compromis « în bună măsură sensul elevat al realismului lui Van Eyck, precum și accesul gustului la marele stil al tentei plate medievale, înclinîndu-l să prefere artei de semnificație o artă a reprezentării aparențelor fizice ». Față de aceste afirmații, frazele culese din Heinrich Wölfflin, Henri Focillon sau René Huyghe nu restabilesc claritatea imaginii la care cititorul acestei antologii ar fi avut, fără îndoială, dreptul.

Autorul era dator să cunoască temeinica lucrare a lui Hans-Wolfgang von Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Erich Röth-Verlag [Eisenach und Kassel, 1956], care cuprinde o amănunțită istorie a tradiției critice privitoare la frații Van Eyck, mergînd pînă în pragul epocii moderne (p. 189—254). Ar fi găsit aici numeroase texte semnificative, unele dintre ele rare, reproduse cu exactitate. N-ar fi lipsit astfel din antologie gîndirea critică din prima jumătate a secolului al XIX-lea: Carl Gustav Waagen, Sulpiz Boisserée, Franz Kugler, Johann David Passavant și, mai ales, Crowe și Cavalcaselle (asupra interesului pe care-l prezintă opera de pionierat a acestor din urmă autori, cf. articolul Liane Castelfranchi Vegas, *I rapporti Italia—Fiandra I*, în *Paragone*, XVII, 195, mai 1966, p. 9—24).

Stadiul actual al cunoștințelor privitoare la frații Van Eyck ar fi trebuit, pe de altă parte, precizat. Cu privire la tabloul de Van Eyck aflat în România ar fi fost la locul său o documentație mai bogată. Putea fi consultat, în această privință, pentru referințele pe care le indică (Karl Voll, Gustav Glück etc.), articolul lui Teodor Ionescu, *Controverse la un tablou. Dürer sau Van Eyck?*, din *Astra*, II, nr. 10, octombrie 1967, pe care nu-l găsim citat nici la bibliografie.

Neobișnuită este în schimb în această bibliografie, sub numele de Jan Van Eyck, prezența a două inscripții, din 1431 și 1432, ambele cu semne de întrebare. Menționarea inscripțiilor se face în notița operelor pe care acestea s-au păstrat. Bibliografia albumului citează cunoscutele scrieri ale lui Delacroix, *Jurnalul și Corespondența* (în ediția îngrijită de André Joubin, prima: 3 vol., Paris, 1932; cea de a doua: 5 vol., Paris, 1936—1938), sub un titlu de-a dreptul inventat: *Journal et correspondance* (1847). Textele în cauză erau la acea dată și aveau să rămînă încă multă vreme inedite.

Potrivit unei regretabile obișnuințe ce tinde să se permanentizeze în albumele Editurii Meridiane, reproducerile nu sînt așezate în ordine cronologică. Mai observăm că ar fi fost indicat ca, alături de desenul reprezentîndu-l pe cardinalul Niccolò Albergati ([fig.] 69; Dresda, Kupferstichkabinett), să fi fost reprodus portretul în ulei al aceluiași personaj ([fig.] 76; Viena, Kunsthistorisches Museum).

Întrucît paternitatea unui număr de opere este controversată, faptul trebuia menționat cu trimiterile de rigoare la lucrările de bază consacrate subiectului.

E.M.

ȘTEFAN POPESCU, *Delacroix. Antologie, traducere și cronologie*, Editura Meridiane, București, 1970, 45 [-48] p. + 62 p. pl.

Ștefan Popescu încearcă o prezentare a operei lui Delacroix recurgând la un montaj de texte fragmentare, realizat însă după criterii ce nu se disting cu suficientă claritate. Sînt reunite fragmente de texte mai vechi și mai noi referitoare la Delacroix, de la Goethe, Baudelaire, Théophile Gautier pînă la René Huyghe și André Malraux. Nu se poate spune că din acest montaj de texte rezultă o imagine inteligibilă a personalității și operei lui Delacroix sau a concepțiilor sale estetice. Pentru acestea din urmă, autorul avea la îndemînă *Jurnalul* și corespondența pictorului, din care ni se dau cîteva extrase nu îndeajuns de caracteristice. Fiind vorba de o antologie, ne-am fi așteptat apoi la o succesiune de fragmente exemplificînd modul în care opera lui Delacroix s-a reflectat în conștiința contemporanilor și a posterității. Pentru critica timpului, cartea lui Maurice Tourniaux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, Paris, 1886, citată de altfel în bibliografia volumului, ar fi oferit bogate sugestii, începînd cu istoricele texte ce salută participarea lui Delacroix la Salonul din 1822. Am fi putut lua cunoștință de opiniile unor autori ca Stendhal (1824), Delécluze (1827), Gustave Planche (1836), Prosper Mérimée (1839), Théophile Thoré (1845 și 1848) sau Ernest Chesneau (1861). Unele articole, cum este acela al lui Ludovic Vitet, despre picturile murale de la Saint-Sulpice (1862), puteau fi consultate cu ușurință în *Revue des Deux-Mondes*, a cărei colecție se găsește în bibliotecile noastre. Încă și mai supărător este faptul că textele antologiei nu sînt însoțite de trimiteri bibliografice sau cel puțin de menționarea anilor în care au apărut.

Bibliografia de la paginile 42-43 este în același timp prolixă și insuficientă, cu unele inexactități care arată că autorul a transcris o parte din titluri după alte publicații. Nu există astfel o scriere a lui Théodore Rousseau intitulată *Lettres sur Ingres et Delacroix*, editată de Sensier în 1872, citată la pagina 43. Alfred Sensier a publicat, în calitate de autor, și nu de editor, o bine cunoscută monografie asupra lui Théodore Rousseau (*Souvenirs sur Théodore Rousseau*, Paris, 1872), în care aflăm scrisoarea ce pare a fi dat naștere acestei referințe: *Lettre de Rousseau sur Ingres et Eugène Delacroix*, p. 242-244. Volumul *Le Romantisme et l'art*, Paris, 1928, citat de asemenea, nu este opera lui Paul Jamot. Este o culegere de studii datorată mai multor autori, în care găsim un eseu despre Delacroix de Paul Jamot (p. 93-134). Nu mai stăruim asupra inadvertențelor mărunte din această bibliografie: J. Cassov, în loc de Jean Cassou, P. Mars pentru P. Mras; *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, 6 vol. (nu sînt decît 5) volume menționate fără datele de apariție sau cu date greșite etc.

Ilustrația, mai îngrijită decît în alte albume din aceeași serie, cuprinde opere caracteristice și variate, unele din colecții românești, cum este *Odalisca* de la Muzeul Zambaccian, pentru care se dă o bună reproducere în culori.

G. D.

REMUS NICULESCU, *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, în *Paragone*, XXI, nr. 247, septembrie 1970, p. 25-66 + pl. 22-53 + pl. II-III culori și nr. 249, noiembrie 1970, p. 41-85 + pl. 30-37.

Publicat într-o primă formă în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (I, 1964 [1966], nr. 2, p. 209-278) și ținînd seama de contribuțiile recente consacrate impresionismului, studiul aduce elemente noi privind biografia marelui colecționar și îndeosebi istoricul operelor pe care le posedă (după ultimele cercetări: 5 Cézanne, 2 Degas, 8 Manet, 37 Claude Monet, 4 Berthe Morisot, 11 Pissarro, 8 Renoir, 7 Sisley; amintim în treacăt, dintre ceilalți maeștri reprezentați în colecția sa pe Fragonard, Delacroix și Daumier). Tablourile impresioniste, identificate ca provenind de la George Bellu, se află în prezent în muzee și colecții din Franța (Muzeul Luvru, Muzeul Marmottan, Muzeul din Rouen), Elveția (muzeele din Berna și Basel, colecția Oscar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur), Danemarca (Ordrupgaard) și Statele Unite (Metropolitan Museum, Muzeul din Brooklyn, Art Institute din Chicago, Sterling and Francine Clark Art Institute din Williamstown, colecția d-lui și d-nei Paul Mellon, Washington, Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City).

Este de observat că, din primele «serii» ale lui Claude Monet, George Bellu posedă trei vederi ale parcului Monceau, dintre care două acum la Metropolitan Museum (date 1876 și 1878) și tot atîtea ale gării Saint-Lazare din cele șapte expuse în 1879. Întemeindu-se pe o mărturie din 1893 a lui Gustave Geffroy, care-l cunoștea și-l frecventa pe colecționar, autorul revine la identificarea tradițională a celebrei pinze *Impression, soleil levant*, cumpărată, după ce-i aparținuse lui Hoschedé, de George Bellu (Muzeul Marmottan).

Inițiativa de a relua în *Paragone* studiul *Georges de Bellio* este datorată regretatului profesor Roberto Longhi, al cărui interes pentru această perioadă a artei europene s-a manifestat cu mai bine de două decenii în urmă, în prefața pe care a scris-o la traducerea italiană a *Istoriei impresionismului* de John Rewald.

R. N.

EUGEN SCHILERU, *Impresionismul — notații pentru un eseu*. Cronologia și selecția ilustrațiilor de Nina Stănculescu-Zamfirescu, Editura Meridiane, București, 1970, 23 p. + 85 p. pl. și text.

Volumul cuprinde fragmente din unele însemnări, conferințe și lecții ale regretatului Eugen Schileru, cu privire la care redacția ne informează că erau destinate a servi drept material pregătitor în vederea unei ample lucrări pe care autorul intenționa să o consacre mișcării impresioniste. Ar fi fost de dorit cu atît mai mult ca redacția căreia i se dato-



Fig. 1. Camille Pissarro, Portretul lui Paul Cézanne. Acua-forte. 1874 (Delteil 13).

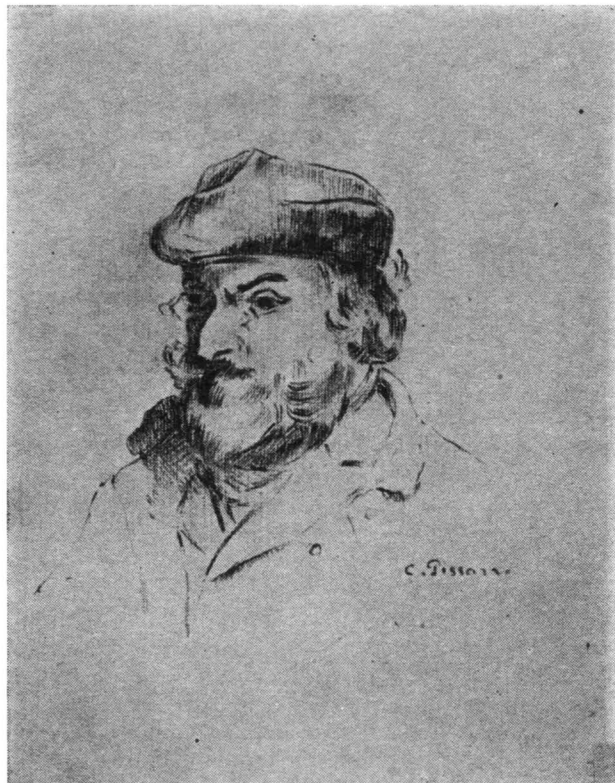


Fig. 2. Fals Pissarro, Portretul lui Paul Cézanne. Desen în creion. (B.A.R. Cabinetul de Stampe. Donația G. Oprescu).

rează alcătuirea volumului să fi indicat mai precis sursele textelor folosite, precum și măsura în care acestea au fost reproduse, integral sau parțial. Deși fără îndoială bine intenționată, realizarea volumului este departe de a fi satisfăcătoare.

O primă observație ce se impune este aceea că ilustrațiile, grupate pe artiști (preimpresioniști, Manet, Berthe Morisot, Renoir, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Guillaumin, Cézanne, neoimpresioniști) se succedă în cadrul acestor secțiuni fără a se respecta ordinea cronologică. Cazul cel mai izbitor este acela al lui Monet, la care se începe cu un fragment din *Les Nymphéas*, deci din ultima perioadă de creație a artistului, se continuă cu opere din seria vederilor londoneze, de după 1900, apoi din aceea a Catedralei din Rouen, pentru a se ajunge la un grup de pânze pictate la Argenteuil (1872–1875). Numai după acestea ni se dă o reproducere în culori a celebrului tablou *Impression, soleil levant* (1872). Observații similare se pot face asupra modului în care a fost concepută ilustrația întregului volum (picturi, desene, gravuri). Legendeile ilustrațiilor nu cuprind datele operelor reproduse și oferă în mai multe rânduri traduceri neglijente sau defectuoase ale titlurilor întâlnite în felurite publicații străine. *Le Bon Bock* al lui Manet devine astfel *Bunul Bick*, iar un peisaj al lui Pissarro (Pissarro-Venturi, 175: *Le Lavoir*, 1872) are titlul într-o italiană fantezistă: *Il Lavatorio* pentru *Il Lavatoio*. Unele titluri sînt lăsate în limba franceză: *La Serveuse de bocks*, ceea ce este oricum preferabil unor traduceri ca *La «La Grenouillère»* și *Baigneuză blondă*.

Redacția a adăugat și o cronologie, inspirată după aceea din clasică operă a lui John Rewald. Lipsesc, în schimb o listă a ilustrațiilor și o cit de sumară bibliografie. Printre ilustrații observăm două inadvertențe regretabile. *Cursele de cai* de Manet de la Muzeul de artă al R.S. România nu e un desen în cărbune, ci o litografie. Un alt exemplar se găsește la cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România. Pe de altă parte *Portretul lui Cézanne*, semnat C. Pissarro, provenind din colecția profesorului George Oprescu, [Fig. 2] este un fals, și anume o copie parțială în creion după cunoscuta gravură a artistului din 1874 reprodusă în Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur Illustré*, XVII, Paris, 1923, nr. 13: *Paul Cézanne*, 1874.

G. D.

NEAGU RĂDULESCU, *Matisse*, Editura Meridian, București, 1970 45 p. + il, 31 p. pl. (parțial color).

Eseu încercînd reconstituirea drumului parcurs de creația lui Henri Matisse, pe linia unor monografii de prestigiu (Gaston Diehl, Georges Besson, Raymond Escholier, Gothard Jedlicka etc.). Efortul de poetizare din interpretări nu ajunge însă la închegarea unei viziuni proprii. Nu putem fi de acord cu părerea autorului potrivit căreia «biografia lui Matisse se opune oricărei periodizări» (p. 20). Oricît de complexă, creația unui artist

și are legile specifice de dezvoltare, pe care istoricul de artă le descoperă fără a cădea neapărat în schematism, « așa cum ai face cu descrierea unui motor în patru timpi » (loc. cit.).

Bibliografia utilizată, deși conține referințe esențiale, cuprinde și lucrări de interes inegal în raport cu subiectul. Astfel apar în bibliografie articolul lui Dan Grigorescu, *Sensuri ale expresionismului, Arta plastică*, XIV, nr. 10/1967, p. 19 (citată pentru înrudirea dintre Matisse și grupările expresioniste germane), Arthur Rimbaud, *Opere complete*, Paris, N.R.F., 1954; Henri Perruchot, *Viața lui Gauguin*, București, 1968.

În ceea ce privește omisiunile, printre lucrările accesibile în bibliotecile românești și care ar fi asigurat o documentație mai largă, amintim: numărul special din *Cahiers d'art*, Paris, 1931, consacrat lui Matisse, J. Leymarie, *Le Fauvisme*, Genève, 1959, Waldemar George, *Henri Matisse — Dessins*, Paris, 1925, precum și o serie de studii importante apărute în reviste: Clive Bell în *Apollo*, decembrie 1954; Daniel-Rops în *Jardin des arts*, nr. 17/1956; Carla Gottlieb în *Journal of Aesthetics*, 22, nr. 4/1964; A. Bowness în *Connoisseur*, nr. 150 (iunie 1962) etc. Lipsesc, de asemenea, cataloagele marilor expoziții retrospective ale artistului de la Paris (1956), Chicago (1966), Moscova, (1969), foarte utile instrumente de lucru.

Prezentarea grafică agreabilă a cărții se putea pune de acord cu desfășurarea cronologică a reproducerilor. Acestea din urmă nu sînt însoțite de indicații muzeografice riguroase, în descrierea lor strecurîndu-se inadvertențe: la fig. 29, o litografie provenind din colecția Oprescu (în prezent la Cabinetul de Stampe al Academiei) este dată drept desen în cărbune; cu deosebire regretabil este faptul că în planșa 64 a fost reprodus, și încă în culori, un tablou fals, semnat Matisse.

G.V.

N. TERTULIAN, *Georg Lukács și argumentul vizual*, în *Arta*, nr. 12/1970, p. 21.

Într-un succint, dar substanțial articol, N. Tertulian trece în revistă cîteva — cele mai importante — dintre sursele de artă plastică al căror contact a constituit pentru Georg Lukács un punct de plecare în construcția teoretică. Subliniind faptul că mai ales apariția *Esteticii* în două volume (1963) a permis cititorilor să observe cît de densă a fost informația lui Lukács în domeniul artelor vizuale, autorul articolului citează exemple care evidențiază și actualitatea centrelor de interes spre care se îndreptau gustul și curiozitatea lui Lukács. Este semnificativ, mai ales, interesul pentru problemele ornamenticii și ale artelor aplicate în general, care, după cum se știe, au stat la baza celor mai prețioase contribuții teoretice ale esteticienilor și artiștilor secolului al XX-lea. N. Tertulian pare însă a acorda o importanță și un merit și mai mare analizelor procesului de « de-sacralizare » a tematicii operelor plastice, pe care Lukács îl interpretează din per-

spectiva unei viziuni estetice, în care progresiunea rațională ar coincide inevitabil și întotdeauna cu modernitatea expresiei plastice, ceea ce nu poate fi, credem noi, istoricește dovedit.

A.P.

MARCELA FOCȘA, *Scoarțe românești din colecția Muzeului de artă populară al R. S. România*, Editura științifică, București, 1970, 368 p. + il. în text + pl. color.

Bogata colecție de scoarțe a Muzeului de artă populară, compusă din peste 1 300 de piese provenite din diverse zone ale țării și variată în ce privește categoriile de țesături, permite autoarei să întreprindă un studiu complex asupra tipurilor și formelor decorative, precum și să evidențieze unele aspecte din evoluția acestui gen de creație.

Obiectul principal al studiului îl constituie scoarța și lăicerul, țesături cu important rol decorativ și în același timp practic în organizarea interiorului țărănesc. Sînt analizate cu competență aspectele legate de materiale, tehnica vopsitului și confecționării acestor țesături, trecîndu-se apoi la studiul motivelor ornamentale, cromaticii, particularităților stilistice și al artei lor de răspîndire.

M.C.

MIHAIL MIHALCU, *Conservarea obiectelor de artă și a monumentelor istorice*, Editura științifică, București, 1970, 308 p.

Literatura românească de specialitate înregistrează cu cartea chimistului Mihail Mihalcu o apariție de prestigiu într-unul din domeniile cele mai puțin cercetate pe plan mondial. Într-adevăr, în afara binecunoscutei cărți a expertului H.J. Plenderleith (*The Conservation of Antiquities and Works of Art*, London, Oxford University, New York, Toronto, 1956), mai sînt doar două sau trei titluri cu circulație în lumea specialiștilor în conservare și restaurare. Iar în ce privește bibliografia românească, lucrarea de față este prima dintr-o serie pe care am dori-o continuată.

Ea apare într-un moment în care muzeele noastre de diferite profiluri au acumulat, în ultimii douăzeci de ani mai ales, o zestre apreciabilă, iar acțiunea de restaurare a monumentelor istorice cunoaște o amplă extindere. Prin conținutul, ca și prin finalitatea ei, cartea ilustrează tendința modernă a cercetării interdisciplinare, nemaivorbind de faptul că se situează, prin natura preocupărilor, la contactul dintre știință și artă, contact realizat în cazul nostru sub perspectiva tehnologiei. Cunoșcător și colecționar de artă, inginerul Mihalcu este, prin specialitatea sa strictă (coroziune și anticoroziune), orientat înspre rezolvarea cu cele mai moderne

procedee tehnologice a problemelor puse de păstrarea operelor de artă, amenințate permanent cu dispariția sub acțiunea necruțătoare a « dintelui vremii ». Necesitatea acestor îmbinări contemporane între artă, știință și tehnologie este subliniată chiar în cuvîntul prefațatorului cărții, renumitul specialist Rolf Wihr, președintele Asociației Personalului tehnic din muzeele Republicii Federale a Germaniei: « Restauratorul de astăzi — și în mai mare măsură cel de mâine — este un om care posedă neapărat calități deosebite profesionale și artistice. Dar, în afară de toate acestea, el trebuie să dispună și de suficiente cunoștințe în domeniul științelor naturii, pentru a putea executa aceste lucrări la obiectele de cultură și artă. Este necesar, de asemenea, ca el să poată interpreta cunoștințele pur teoretice dobîndite și prelucrate de chimiști și fizicieni, pentru a le putea folosi în mod just ». Aceste cunoștințe sînt prezentate de autorul cărții într-o succesiune logică în care primează totuși ordinea impusă de nevoile specifice ale muzeologiei. Astfel, după un prim capitol, în care sînt trecute în revistă diversele categorii de materiale folosite în decursul timpului la făurirea obiectelor de artă, sînt înfățișate unele materiale utilizate de obicei în laboratoarele muzeale. Un capitol special este dedicat agenților interni și externi care produc alterări și degradări ale obiectelor de artă. Spre deosebire de cele cîteva cărți apărute pînă acum, în care muzeograful era confruntat mai ales cu liste de rețete empirice, cartea de față prezintă așa-numitele « operații unitare » (uscare, peliculizare, impregnare etc.), conferind lucrării un grad superior de generalizare și teoretizare. Bineînțeles că prin aceasta ea se adresează unor restauratori de tip nou, cu instrucție științifică, depășind faza unor practicieni de tipul meșteșugarilor artizionali empirici, mulțumiți să afle doar denumirea comercială a unui produs sau altul prezentat de reclame ca fiind bun în cazuri cu totul specifice. Trebuie să subliniem faptul că prin prezentarea « operațiilor unitare » se înlătură caracterul îngust de tipul « rețetarelor » și repetițiile ce abundă în articolele publicate în periodice și că este pentru prima oară în literatura mondială de specialitate că se procedează în acest fel.

Tot pentru prima oară sînt prezentate și operațiile de conservare și restaurare a obiectelor etnografice — ouă încondeiate, « cununi » de grîu, paste alimentare etc. —, capitol cu deosebire important pentru țara noastră în care cîteva zeci de mii de obiecte etnografice își așteaptă încă cuvenita restaurare științifică, fiind amenințate cu rapidă distrugere din cauza condițiilor improprie de depozitare și din pricina necalificării celor însărcinați cu conservarea lor.

Bibliografia, ilustrația și tabelele tehnologice anexe fac din această lucrare un instrument indispensabil tuturor celor ce muncesc în domeniile conexe ale muzeologiei, ale conservării și restaurării monumentelor istorice. Deschizînd și numeroase perspective de orientare științifică a acestor acțiuni neglijate pînă acum în țara noastră sau insuficient sprijinite, cartea inginerului Mihalcu constituie,

totodată, un reper semnificativ al gradului de dezvoltare pe care l-a atins nu numai muzeologia noastră teoretică, ci și cultura românească în genere.

P.P.

★

EXPOZIȚII

EXPOZIȚIA EMANOIL BARDASARE LA MUZEUL DE ARTĂ DIN IAȘI —

Muzeul de artă din Iași a comemorat 120 de ani de la nașterea lui Em. Panaiteanu-Bardasare — al treilea director al Școlii de Belle-Arte ieșene — printr-o expoziție retrospectivă, cuprinzînd 65 de picturi și 30 de desene, cel mai mare ansamblu de opere expuse pînă azi ale acestui artist. Prezentată și la Bacău, expoziția a avut darul să ofere o imagine concludentă a cenușiului academism provincial și să confirme judecățile critice asupra unui întîrziat reprezentant al său: vrednic de prețuit în cîteva studii mîncăneze, anecdotice și chiar vulgar ca pictură, în kermesele sale moldovenești, banal și incolor în peisaje, din care rareori poate fi salvată o piesă modestă.

E incredibil — deși, în ultimă instanță, explicabil — cum au putut falsificatorii să pună pe asemenea piese o semnătură apocrifă Andreescu, căci operă indiscutabilă a lui Bardasare se dovedește — confruntînd-o cu numeroasele peisaje din această expoziție — acea *Vedere a Ocnelor Mari* (însăși ca motiv tipică pentru pictorul moldovean), pe care Petru Comarnescu se grăbea s-o semnaleze și analizeze ca o capodoperă a lui Andreescu cînd prezenta cîteva tablouri din colecția O.K. Cosla din Cleveland (*România literară*, 23 ianuarie 1969; reproducerea în *Tribuna din*, 27 martie 1969). Nu era, desigur, nevoie de această expoziție pentru constatarea acestui lucru: că e vorba de un fals, sezisa imediat Radu Bogdan, iar Ion Frunzetti indica pe prezumtivul autor. Vizionarea celor peste 20 de peisaje expuse aici aduce o confirmare fără tăgadă și ne umple de mirare cum regretatul critic putea ajunge să specifice chiar o influență a lui Grigorescu. Căci ceea ce e evident în producția lui Bardasare e că acesta a continuat să picteze ca și cum Grigorescu n-ar fi existat, ca și cum nici o problemă a viziunii și expresiei picturale moderne n-ar fi fost sesizată în mediul nostru artistic: exemplu de izolare ce merită înregistrat de sociologia artei.

De oarecare interes ilustrativ puteau fi reținute numai cîteva compoziții cu figuri în interior, necunoscute pînă acum. Catalogul semnat de Georgeta Cohn (140 p., 103 il.), util prin partea documentară, destul de bine pusă la punct, e precedat de o prefață succintă, cu judecăți însă excesive, nejustificabile.

T.E.

[Expoziția] Brâncuși, București, iunie 1970, Sălile Muzeului de artă al R. S. România [Catalog].

Introducerea, cronologia de citate, fișele de lucrări întocmite de Barbu Brezianu, 166 p. + 54 il.

Precedat de prefața directorului Muzeului de artă din București, M. H. Maxy, catalogul primei expoziții retrospective europene Brâncuși cuprinde, în afara celor 49 de fișe științifice ale lucrărilor expuse (dintre care patru nu au putut figura), o amplă cronologie (p. 23—44) ce include lista exhaustivă a manifestărilor la care a participat Brâncuși (1898—1970), precum și o scurtă antologie de texte ce vin să pună în evidență faptul că intelectualitatea română (istorici ca Nicolae Iorga, poeți ca Blaga, Arghezi, filozofi ca C. Rădulescu-Motru, T. Vianu, precum și numeroși critici de artă) a intuit geniul lui Brâncuși încă din primele timpuri. O omisiune a acestui catalog ni se pare a fi aceea a ignorării rolului jucat în ultimii ani ai vieții sculptorului de legatarii săi universali, soții Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu.

Ir. F.

EXPOZIȚIILE ȘTEFAN POPESCU ȘI M.W. ARNOLD LA MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII

În merituasa acțiune de reconsiderare a personalităților noastre artistice din perioada cuprinsă între cele două războaie, Muzeul de artă al R. S. României a consacrat în 1970 o expoziție lui Ștefan Popescu și o alta lui M. W. Arnold.

Expoziția consacrată lui Ștefan Popescu s-a limitat, cum era de așteptat, la opera sa de desenator, gravor și litograf, convingerea că aici pot fi aflate cele mai viabile realizări ale artistului fiind de mult statornicită ca un clișeu în critica noastră. Adevărul este că nici în aceste tehnici, Ștefan Popescu nu e în stare a oferi revelații care să permită o confruntare favorabilă cu alți contemporani ai săi, ca Steriade, Iser sau Pallady. O selecție bine și divers orientată din picturile sale ne-ar fi putut oferi repere interesante asupra gustului artistic de nuanță « Sezession » de la începutul secolului și asupra eforturilor respectabile ale acestui pictor în sensul reinnoirii peisajului monumental, asociat câteodată cu volumele și siluetele grandioase ale construcțiilor industriale. Peisajele sale — desene, laviuri, gravuri în lemn —, compuse cu reminiscențe clasice, dar și japoneze, oferă adesea piese vrednice de contemplat. Catalogul expoziției întocmit de Liza Damadian (96 de pagini, 120 de reproduceri după piesele expuse și ilustrații documentare) pune la îndemîna cercetătorilor cea mai serioasă documentare realizată pînă acum asupra acestui artist, a cărui prezență în cultura artistică a epocii e pe nedrept neglijată.

Se cuvenea această bogată expoziție (56 picturi, 95 acuarele) lui M. W. Arnold, după mai bine de douăzeci de ani de la ultima retrospectivă, postumă, de la Dalles. Prea puține din picturile sale se află

în muzee, iar acuarelele, păstrate în mapele cabinetelor de desene sau risipite prin numeroase colecții, sînt mai greu accesibile.

Ca pentru mulți artiști dintre cele două războaie, și pentru Arnold o selecție mai generoasă de opere nu e lipsită de primejdii de descoperirii acelei monotonii și langori de manieră, inevitabile la crepusculul vechii tradiții contemplative în fața naturii. Căci opera lui se situează pe linia durabilei filiații impresioniste a micilor maeștri fideli nomadei libertăți picturale, descendență ce poate fi descoperită, vivificată de cîteva flăcări neliniștite și printre cîteva *fauves*. Peisagist în primul rînd, Arnold a călătorit mult (Germania, Italia, Spania, Olanda, Africa, Orientul Mijlociu etc.), notîndu-și mereu impresiile cu pensula spontană și rafinată a acuarelei. Cele mai realizate opere sînt cele în care, lăsînd deoparte rutinierile griji ale compoziției, se lasă în voia darurilor sale inegalabile de a evoca atmosfera strălucitoare sau vibrația luminoasă a unui peisaj prin cîteva largi pete transparente. Practicarea acuarelei a influențat mult pictura sa, unde se pot descoperi câteodată accente expresioniste, ce generează uneori regretul de a nu le vedea speculate.

Un elegant catalog — în spiritul cu care, de altfel, muzeul ne-a obișnuit — pune la dispoziție o documentare completă, riguroasă asupra lui Arnold și asupra operelor expuse, devenind un prețios instrument de informație pentru cercetătorii picturii noastre interbelice. Dacă ar fi totuși de făcut observații marginale, ele s-ar referi la comentariul operelor, care se întîmplă câteodată să se încarce cu precare considerații asupra unor comparații cu ilustre nume contemporane franceze sau să insiste, cu sacrificarea pertinentei, asupra motivului. De pildă, comentîndu-se o vedere venețiană cu *Santa Maria della Salute*, se precizează ce anume picturi celebre se păstrează în respectiva biserică — cînd ar fi fost, desigur, mai oportun să se remarce că este vorba de cea mai populară imagine a Veneției — și pe semnificative temeuri, prezentă necontenit încă de la 1700 pe cele mai multe gravuri și ilustrații, pe unanime *souvenir*-uri și asupra căreia rareori a fost pictor să nu se oprească, de la Antonio Canale pînă la Kokoschka. Dar asemenea ușor criticabile chestiuni de amănunt — deși evitarea lor ar fi fost de dorit — nu împieteză asupra solidității filologice a catalogului.

T.E.

Portul popular, broderiile și țesăturile la românii din Banatul iugoslav. Muzeul satului, 15 octombrie — 1 noiembrie 1970.

Concepția expoziției și textul catalogului: Mirjana Malukov, fotografiile: Popp Iulia.

Secția etnografică a Muzeului din Voivodina ne-a oferit o remarcabilă selecție de obiecte de îmbrăcăminte și podoabă, precum și unele obiecte ale industriei ceramice, caracteristice atît pentru

factura stilistică a românilor din Iugoslavia, dar relevante și pentru originea și afinitățile acestora cu arta populară din România.

Gruparea pieselor expuse a subliniat asemănarea motivelor și a tehnicilor din arta Banatului iugoslav cu arta unor centre folclorice românești, respectiv cu portul bănățean, oltenesc sau ardelenesc din Crișana.

Portul, broderiile și țesăturile, grupate după funcția lor elementară, au figurat în primul plan al expoziției, materialul și modul de execuție al obiectelor constituind numai elemente secundare pentru întregirea temelor de bază.

Exponatele au dovedit pe deplin fantezia creatorului popular, dar și ingeniozitatea și îndemânarea acestuia, aderența trainică la tradiție, dar și impulsul de a o îmbogăți și dezvolta, adăugându-i noi nuanțe, expresie a unei sensibilități în plină evoluție.

Catalogul are capitole privitoare la: portul popular; găteala capului la neveste; broderii; țesături; postavul; șuba; îmbrăcămintea din piele. Au fost expuse 132 de obiecte, din care apar în catalog 16 fotografii.

I.C.M.

Ceramica populară românească. Muzeul satului, 1 septembrie — 15 octombrie 1970. Pliantul expoziției — text și ilustrație: Georgeta Stoica.

Arta modelării lutului, înscrisă pe linia unei tradiții milenare, este continuată și astăzi în numeroase centre răspândite pe teritoriul țării noastre, ocupând un loc de frunte în cadrul ceramicii populare europene.

Expoziția a cuprins piese din creația ultimilor ani a meșterilor olari de pe tot cuprinsul țării, adaptate noilor cerințe de viață și integrate stilului artei noastre decorative. Au fost prezente în expoziție toate categoriile de vase, de la forme întinse pentru mîncare la străchini adînci, ulcioare, oale de diferite dimensiuni pentru păstrarea și pregătirea alimentelor, căni, cance, chiupuri din Muntenia, Oltenia, Transilvania și Moldova.

În cadrul expoziției, un loc aparte l-au ocupat ceramica neagră, de tradiție dacică, de la Marginea și Deleni și ceramica roșie, cu preluări din cea de tradiție romană.

Alături de piese ceramice aparținînd producției actuale au figurat în expoziție și piese originale din secolul al XIX-lea, vizitatorul putînd astfel să urmărească evoluția în timp a acestui meșteșug.

I.C.M.

Expoziții din țară

Expoziția itinerantă a Cenuclului U.A.P., Suceava
iulie 1970: Siret
august 1970: Gura Humorului
septembrie 1970: Pătrăuți

Expoziția de grafică
ILIE BOCA
august 1970
Secția de artă a Muzeului județean, Botoșani

Expoziția retrospectivă
MIHAIL GAVRILOV
august 1970
Muzeul de artă, Brăila

Expoziția de grup
GH. STAIU COLONEȘTI, FLORIN MENZOPOL,
EMIL PRICOPESCU
august-septembrie 1970
Buzău

Expoziția de pictură
EUGEN TĂUTU
august-septembrie 1970
Casa Artei, Sibiu

Expoziția de grafică « Pe aripile poeziei »
PAUL ERDŐS
august-septembrie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Satu-Mare

Expoziția Studioului de artă plastică al Ministerului Forțelor Armate, organizată cu prilejul aniversării a 25 de ani de la înființare
septembrie — decembrie 1970
Casa Armatei din Caracal, Râmnicu-Sărat, Brăila

Expoziția de pictură
ION PACEA, ION GHEORGHIU, MIHAI RUSU
septembrie 1970: Sala « Arta », Brașov
octombrie — noiembrie 1970: Galeriile de artă ale Fondului plastic, Constanța

Expoziția de ceramică
ANTON CIOBANU
septembrie 1970
Hotel « Perla », Mamaia

Expoziția de grafică
IRMA BROSZ
septembrie 1970
Galeria Mică a Fondului plastic, Piața Libertății, nr. 14, Cluj

Expoziția de sculptură
JENŐ KORONDI
septembrie 1970
Galeria Mare a Fondului plastic, str. 6 Martie, nr. 4, Cluj

Expoziția de pictură și grafică
KOVACS VIORICA
septembrie 1970
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură
NICOLAE LAZĂR
septembrie 1970
Galeriile de artă, bd. 30 Decembrie, nr. 6, Timișoara

Expoziția de pictură
ALFRED MACALIK
septembrie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Oradea

Expoziția de scenografie și grafică
VICTOR ȚAPU
septembrie 1970
Holul Teatrului de Stat, Bacău

Expoziția « Sarmis » 1970, organizată de Comitetul pentru Cultură și Artă al județului Hunedoara și Cenuclul U.A.P. Deva
septembrie — octombrie 1970
Casa de cultură, Deva

Expoziția de pictură și grafică organizată de Filiala U.A.P. Sibiu în cadrul Festivalului artistic « Cibinum '70 »
septembrie — octombrie 1970
Casa de cultură a sindicatelor, Mediaș

Expoziția de pictură și sculptură
VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU, CONSTANTIN C. GHEORGHIU
septembrie — octombrie 1970
Sala « Victoria », Iași

Expoziția retrospectivă
CATUL BOGDAN
septembrie — octombrie 1970
Sălile « Dalles », București

Expoziția de pictură și grafică
ȘTEFAN BRĂDICEANU
septembrie — octombrie 1970
Galeriile de artă, bd. 23 August, nr. 9, Craiova

Expoziția de pictură și desen
AUGUSTIN COSTINESCU
septembrie — octombrie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de tapiserie
GHEORGHE FILIONESCU
septembrie — octombrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de afișe
NEAGU GEORGESCU
septembrie — octombrie 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de portrete (sculptură și grafică)
OCTAV ILIESCU
septembrie — octombrie 1970
Sala de spectacole a Casei Centrale a Armatei, bd. Gh. Gheorghiu-Dej, nr. 2, București

Expoziția de artă decorativă
IONELA MANOLESCU
septembrie — octombrie 1970
Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de pictură
ILIE MUCINOIU
septembrie — octombrie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Unirii, nr. 50, Craiova

Expoziția de pictură
GEO SĂVULESCU
septembrie — octombrie 1970
Atelierul artistului, str. Puțul Olteni, nr. 1, satul Olteni

Expoziția de sculptură
MAXIMILIAN SCHULMANN
septembrie — octombrie 1970
Galeriile de artă « Orizont », bd. N. Bălcescu, nr. 23, București

Expoziția « Datini, Argeș-Muscel »
CORNELIA VELCESCU
septembrie — octombrie 1970
Muzeul de istorie a P.C.R., bd. 1 Mai, nr. 1—3, București

Expoziția județeană a Filialei U.A.P. Arad
octombrie 1970
Sala « Forum », Arad

Expoziția colectivă dedicată celui de-al doilea festival de poezie « Mihail Eminescu »
octombrie 1970
Galeriile de artă, Iași

Expoziția grupului « Penelul alb »
octombrie 1970
Holul Teatrului de Stat, Bacău

Expoziția de pictură
NICOLAE GROZA, IULIAN GHEORGHIU
octombrie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de acuarele
ANDRÁSSY LÁSZLO
octombrie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Oradea

Expoziția de pictură
MARIA ANGHELESCU
octombrie 1970
Casa de cultură a Sectorului 6, Calea Rahovei, nr. 151, București

Expoziția retrospectivă
EMANOIL BARDASARE
octombrie 1970
Săliile colecției de artă, Piatra-Neamț

Expoziția de pictură
ADRIAN BELDEANU
octombrie 1970
Holul Casei scriitorilor « Mihail Sadoveanu », Calea Victoriei, nr. 115, București

Expoziția retrospectivă
IOSIF BENC
octombrie 1970
Săliile Muzeului de artă, Constanța

Expoziția de pictură în ceracolor
EUGEN BOUȘCĂ
octombrie 1970
Sala « Victoria », Iași

Expoziția itinerantă de pictură
NICOLAE BRANA
septembrie 1970 — februarie 1971
Sibiu, Botoșani, Cluj, Bacău, Suceava

Expoziția de pictură
BRĂDUȚ COVALIU
octombrie 1970
Săliile « Dalles », București

Expoziția de sculptură
ȘERBAN CREȚOIU
octombrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
EMILIA DUMITRESCU
octombrie 1970
Muzeul de artă, Brăila

Expoziția retrospectivă
FRANCISC FERCH
octombrie 1970
Galeriile de artă, bd. 30 Decembrie, nr. 6, Timișoara

Expoziția de tapiserie
VALENTINA GHINEA DELAPORT
octombrie 1970
Holul Teatrului Giulești, București

Expoziția de pictură
ION HAGIESCU
octombrie 1970
Muzeul de artă, Calafat

Expoziția de pictură
ALEXANDRINA HILOHI-GHEȚIE
octombrie 1970
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de sculptură
PAVEL MERCEA
octombrie 1970
Sala de expoziții a Casei Centrale a Armatei, bd. Gh.
Gheorghiu-Dej, nr. 2, București

Expoziția de pictură
NICOLAE MILORD
octombrie 1970
Foaierul Teatrului de Stat, Piatra-Neamț

Expoziția retrospectivă
HERMANN MORRES
octombrie 1970
Palatul Culturii, Brașov

Expoziția de pictură și grafică
DUMITRU RUSU
octombrie 1970
Casa de cultură a Sindicatelor, Suceava

Expoziția de pictură
OLGA STÎNGACIU
octombrie 1970
Sala « Nicolae Cristea », Str. Brezoianu, nr. 23, București

Expoziția de pictură
NINA STUPARU
octombrie 1970
Casa corpului didactic, bd. Gh. Gheorghiu-Dej, nr. 32,
București

Expoziția de pictură
MARGARETA SVOBODA
octombrie 1970
Galeria Mică a Fondului plastic, Piața Libertății, nr. 14,
Cluj

Expoziția de pictură și sculptură
IOAN ȘEU
octombrie 1970
Galeriile de artă, bd. 23 August, nr. 9, Craiova

Expoziția de sculptură și grafică
VIGH ISTVÁN
octombrie 1970
Casa de cultură « Petőfi Sándor », Intrarea Zalomit, nr. 6,
București

Expoziția anuală a Cenaclului U.A.P. Tîrgoviște
octombrie — noiembrie 1970
Casa municipală de cultură, Tîrgoviște

Expoziția de grup
pictură: **GRIGORE VASILE, EFTIMIE MODILCĂ**
sculptură: **ȘERBAN RUSU**
octombrie — noiembrie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei, nr. 56,
București

Expoziția de pictură,
TEODOR RUSU, KASPAR TEUTSCH
octombrie — noiembrie 1970,
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură și desen
AUREL ACASANDREI
octombrie — noiembrie 1970
Sala « Kalinderu » str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția retrospectivă
MAX W. ARNOLD
octombrie — noiembrie 1970
Muzeul de artă al R.S. România, București

Expoziția de sculptură
BENCZÉDI SÁNDOR
octombrie — noiembrie 1970
Galeria Mare a Fondului plastic, str. 6 Martie, nr. 4 Cluj

Expoziția de pictură
ȘERBAN CHELARU, CRIȘU CIOABĂ PETROVICI
octombrie — noiembrie 1970
Ateneul Tineretului, Alea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția comemorativă
ARTHUR COULIN
octombrie — noiembrie 1970
Muzeul « Brukenthal », Sibiu

Expoziția de sculptură
ȘERBAN CREȚOIU
octombrie — noiembrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20,
București

Expoziția de pictură
VIRGILIU DEMETRESCU-DUVAL
octombrie — noiembrie 1970
Galeriile de artă « Orizont », bd. N. Bălcescu, nr. 23,
București

Expoziția de acuarele
IULIA HĂLĂUCESCU
octombrie — noiembrie 1970
Liceul « Petru Rareș », Piatra-Neamț

Expoziția de pictură
IOSIF KRIJANOVSKI
octombrie — noiembrie 1970
Sala Teatrului « Tîndărică », București

Expoziția de pictură
GHEORGHE MIHALE
octombrie — decembrie 1970
Ateneul Tineretului, Alea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de pictură
VASILE ONUȚ
octombrie — noiembrie 1970
Galați

Expoziția de pictură
LEONARD SLAVU
octombrie — noiembrie 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2 București

Expoziția « Șantierul socializmului » a Filialei U.A.P.
Craiova
noiembrie 1970 — ianuarie 1971
Galeriile de artă, bd. 23 August, nr. 9, Craiova

Expoziția de grup
pictură: **ION GRIGORE**
pictură și obiecte: **VIRGIL PREDA**
ceramică: **COSTEL BADEA**
noiembrie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei, nr. 56,
București

Expoziția de pictură
FLORICA ORAVITAN, NICOLAE LAZĂR
noiembrie 1970
Sala « Dacia », Lugoj

Expoziția « Grafică — fantezii opto-electronice »
GHEORGHE ALEXANDRESCU
noiembrie 1970
Holul Universității Populare, bd. Nicolae Bălcescu, nr. 18,
București

Expoziția de pictură
VASILE GRIGORE
noiembrie 1970
Galeriile de artă, str. Mărășești, nr. 12, Bacău

Expoziția omagială Mihail Sadoveanu: « Drumuri și locuri
sadoveniene »
IULIA HĂLĂUCESCU
noiembrie 1870
Piatra-Neamț

Expoziția de artă decorativă și aplicată
DAISY KALLEDER
noiembrie 1970
Galeriile de artă, bd. 23 August, nr. 9, Craiova

Expoziția de pictură
VIRGIL LIȘTEVEANU
noiembrie 1970
Galeriile de artă, str. Unirii, nr. 50, Craiova

Expoziția de pictură
SIMION LUCACIU
noiembrie 1970
Galeria de artă, bd. 30 Decembrie, nr. 6, Timișoara

Expoziția de grafică
FLORIAN ALEXANDRU MILAN
noiembrie 1970
Galeria Mică a Fondului plastic, Piața Libertății, nr. 14, Cluj

Expoziția de caricaturi
MIHAI PINZARU
noiembrie 1970
Casa de cultură a sindicatelor, Suceava

Expoziția de desene
MARIUS PRIȘCU
noiembrie 1970
Institutul de arhitectură « Ion Mincu », București

Expoziția de pictură
DINU ȘERBAN
noiembrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de pictură
ELENA URDĂREANU-HERȚA
noiembrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția județeană a Filialei U.A.P. Arad
noiembrie — decembrie 1970
Sala « Forum », Arad

Salonul de Toamnă al Filialei U.A.P. Brașov
noiembrie — decembrie 1970
Sala « Artă », Brașov

Expoziția județeană a artelor plastice
noiembrie — decembrie 1970
Muzeul județean de istorie și Palatul municipal; Buzău

Expoziția județeană de artă plastică (pictură, sculptură)
noiembrie — decembrie 1970
Galeria mare a Fondului plastic, str. 6 Martie, nr. 4, Cluj

Salonul interjudețean de Toamnă (participă artiști din Deva,
Craiova, Petroșani) octombrie — decembrie 1970
Muzeul de științe naturale, Deva

« Salonul de Toamnă » în cadrul manifestărilor « Danubius-
Galați '70 »
noiembrie — decembrie 1970
Muzeul de artă modernă și contemporană, Galați

Salonul de artă plastică '70
noiembrie — decembrie 1970
Sala mică a Casei de cultură, Miercurea Ciuc

Expoziția județeană « Bihor 1970 »
noiembrie — decembrie 1970
Oradea

Salonul anual de artă plastică al județului Timiș (participă
județele Timiș, Caraș-Severin, Mehedinți)
noiembrie — decembrie 1970
Galeria de artă; Muzeul Banatului; Casa de creație,
Timișoara

Expoziția de grafică
**ADRIAN DUMITRACHE, DAN ERCEANU, HARRY
GUTTMAN, VALENTIN TH. IONESCU, GEORGE
LEOLEA, ION PANAITESCU**
noiembrie — decembrie 1970: Galeriile de artă « Orizont »,
București
decembrie 1970 — ianuarie 1971: Galeriile de artă, Constanța

Expoziția de grup « Extrama »
**NICOLAE OVEJAN, ION DREPTU, SABIN ȘTEFĂNUȚĂ,
EUGEN STĂNCULESCU, MARIUS RĂDULESCU**
noiembrie — decembrie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Ston, nr. 2, București

Expoziția de grup
pictură: **SEVER MERMEZE**
sculptură: **DUMITRU PASIMA**
grafică: **TIBERIU NICORESCU**
tapiserie: **CONSTANȚA CRIȘAN**
noiembrie — decembrie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei, nr. 56,
București

Expoziția de artă decorativă și sculptură
DOINA LUNGU, ION LUNGU
noiembrie — decembrie 1970
Ateneul Tineretului, Alea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de tapiserie și ceramică
BEKE MARIA, PELI ETELKA
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Oradea

Expoziția de desene și acuarele « În grădina lui Urmuz »
DAN NEMȚEANU
noiembrie — decembrie 1970
Holul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de sculptură
OCTAVIAN OLARIU
noiembrie — decembrie 1970
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
ALEXANDRU PLUGOR
noiembrie — decembrie 1970
Sala de expoziții a Muzeului, din Sf. Gheorghe

Expoziția de pictură
LIVIU STOICOVICIU
noiembrie — decembrie 1970
Galeria de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de artă plastică « Maramureș »
decembrie 1970
Baia Mare

Expoziția județeană de grafică
decembrie 1970
Galeria mare a Fondului plastic, str. 6 Martie, nr. 4, Cluj

Expoziția județeană de artă plastică a Cenaclului U.A.P.
Piatra-Neamț
decembrie 1970: Muzeul din Piatra-Neamț
ianuarie -- martie 1971: Bicaz, Roman, Tirgu-Neamț

Expoziția de desene « Oameni de artă ieșeni »
DAN HATMANU, NICOLAE CONSTANTIN
decembrie 1970
Galeriile de artă, Iași

Expoziția de pictură și sculptură
OCTAVIAN UDRIȘTE, CONSTANTIN AUREL ZORLESCU
decembrie 1970
Rimnicu-Vilcea

Expoziția de pictură
ADRIANA BERIGOI
decembrie 1970
Casa de cultură « Ion Creangă », Iași

Expoziția de pictură
MARGARETA CONSTANTINESCU-NEAMȚU
decembrie 1970
Casa de cultură a Sectorului 4, str. Mircea Vodă, nr. 5, București

Expoziția de pictură
PETRE PAUL DUMITRIU
decembrie 1970
Casa universitarilor, Iași

Expoziția de pictură
TIBOR ERDŐS
decembrie 1970
Galeria mică a Fondului plastic, Piața Libertății, nr. 14, Cluj

Expoziția de pictură și grafică
IOAN MATTIS
decembrie 1970
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură
VIRGIL MIU
decembrie 1970
Galeriile de artă « Orizont », bd. Bălcescu, nr. 23, București

Expoziția de grafică
STELIAN PANȚU
decembrie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de sculptură
GRIGORE PATRICHI
decembrie 1970
Galeria de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de artă decorativă
LAURENȚIA PROCA-LĂZĂRESCU
decembrie 1970
Casa de cultură « Nicolae Bălcescu », str. 11 Iunie, nr. 41, București

Expoziția de grafică
CONSTANTIN RADINSCHI
decembrie 1970
Sala « Victoria », Iași

Expoziția de artă decorativă
MARGARETA STAHL
decembrie 1970
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
CORNELIU UDIDESCU
decembrie 1970
Casa de cultură, Tirgu-Neamț

Bicnala de pictură și sculptură '70
decembrie 1970 — ianuarie 1971
Săliile « Dalles », București

Expoziția anuală de artă plastică și decorativă a Cenaclului U.A.P.
« Nicu Enea », Bacău
decembrie 1970 — ianuarie 1971
Galeriile de artă, str. Mărășești, nr. 12, Bacău

Salonul de Toamnă
decembrie 1970 — ianuarie 1971
Muzeul județean, Covasna

Expoziția anuală a Filialei U.A.P. Galați
decembrie 1970 — ianuarie 1971
Muzeul de artă modernă și contemporană, Galați

Expoziția de artă plastică « Salonul '70 »
decembrie 1970 — ianuarie 1971
Sala « Victoria », Iași

Salonul județean de artă plastică și decorativă
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Palatul Culturii, Ploiești

Expoziția județeană de artă plastică
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Sala expozițiilor de artă, Satu-Mare

Expoziția județeană «Salonul de decembrie»
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Muzeul din Sf. Gheorghe

Expoziția județeană a Filialei U.A.P., Sibiu
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Muzeul «Brukenthal», Sibiu

Expoziția de artă plastică a Cenaclului U.A.P., Suceava
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Casa de cultură a sindicatelor, Suceava

Expoziția sculptorilor din Tabăra de la Măgura
GEORGE APOSTU, LIANA AXINTE, CRISTIAN
BREAZU, MIHAI BUCULEI, GHEORGHE COMAN,
LEHEL DOMOKOS, NICOLAE GHIATĂ, MIHAI
LAURENȚIU, BATA MARIANOV, NICOLAE MIREA,
GRIGORE PATRICHI, NICOLAE ROȘU, DANIEL
SUCIU, NAPOLEON TIRON, ADINA ȚUCULESCU
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Biblioteca municipală de artă, bd. Republicii, nr. 43,
București

Expoziția de grup:
pictură: DAN NEGOESCU
sculptură: MIHAI MEIU
grafică: NICOLAE SĂFTOIU
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Galeriile de artă «Apollo», Calea Victoriei, nr. 56, București

Expoziția de pictură
ANGELA COȘOREANU, TUDOR NICOLAU, GETA
DAVID (studenți ai Institutului de arte plastice «N. Gri-
gorescu»)
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Sala «Kalinderu», str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de grafică
GETA BRĂTESCU
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Galeriile de artă «Orizont», bd. Bălcescu, nr. 23, București

Expoziția de grafică
MARCEL CHIRNOAGĂ,
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Sala Institutului de relații culturale cu străinătatea, str.
Mihail Eminescu, nr. 3, București

Expoziția de grafică
MARIA CONSTANTIN
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Galeriile de artă «Simeza», bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de pictură
DANIEL IONESCU DANI
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Palatul Culturii, Pitești

Expoziția de pictură pe sticlă, monotipuri, acuarele
GHEORGHE IONIȚĂ

decembrie 1970 – ianuarie 1971
Holul Teatrului Mic, București

Expoziția retrospectivă
PETRE IORGULESCU-YOR
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Muzeul orașenesc, Rimnicu-Vilcea

Expoziție de sculptură
GEORGE MUTCIBABICI
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Biblioteca Centrală Universitară, București

Expoziția «Impresii dintr-o călătorie în China»
MILIȚA SION
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Uniunea Arhitecților, str. Episcopiei, nr. 2, București

Expoziția de pictură
ALEXANDRU TRIFU
decembrie 1970 – ianuarie 1971
Galeriile de artă «Amfora», str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de pictură naivă a Cercului de artă plastică din
Bîrca
ianuarie 1971
Desa

Expoziția de grafică modernă românească
ianuarie 1971
Muzeul de artă, Cluj

Expoziția de grup
sculptură: MIRCEA ȘTEFĂNESCU
grafică: ANTON PERUSSI
tapiserie: ILEANA BALOTĂ
ianuarie 1971
Galeriile de artă «Apollo», Calea Victoriei, nr. 56, București

Expoziția de pictură
ANGELA TOMASELLI, EUGEN HOLBAN
ianuarie 1971
Galeriile de artă, str. Mărășești, nr. 12, Bacău

Expoziția de pictură
ANA ASVADUROVA CIUCURENCU
ianuarie 1971
Galeriile de artă «Orizont», bd. Bălcescu, nr. 23, București

Expoziția de pictură și tapiserie
GEORGETA COSTIN CRĂCIUN
ianuarie 1971
Galeriile de artă «Simeza», bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de pictură și desen
CORNELIA DEDU
ianuarie 1971
Foaierul Teatrului Mic, București

Expoziția retrospectivă de pictură și acuarele
GHIZELA DEREGAN
ianuarie 1971
Sala «Arta», Brașov

Expoziția «Opere beethoveniene în viziune cromatică»
RADU DRAGOMIR
ianuarie 1971
Sala de marmură a Conservatorului «Ciprian Porumbescu»,
București

Expoziția SAVA HENȚIA, organizată în cadrul festivalului
« Comorile Albei '70 »
ianuarie 1971
Muzeul mixt, Sebeș

Expoziția de sculptură
CONSTANTIN IORDACHE
ianuarie 1971
Clubul sportiv al Armatei « Steaua », bd. Gh. Gheorghiu-Dej, nr. 2, București

Expoziția « Itinerar botoșănean »
ION MURARIU
ianuarie 1971
Muzeul județean, Botoșani

Expoziția de pictură
ROBERT SCRIPCARIU
ianuarie 1971
Biblioteca Centrală Universitară, București

Expoziția de grafică din ciclul « Amintiri sibiene »
GERMAINE STERIAN
ianuarie 1971
Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiște, nr. 15, București

Expoziția de pictură
VLADIMIR STRELET
ianuarie 1971
Galeriile de artă, bd. 30 Decembrie, nr. 6, Timișoara

Expoziția « Peisaj românesc contemporan »
(selecție tematică din fondul Muzeului « Gh. Tattarescu »)
ianuarie — februarie 1971
Casa de cultură a Sectorului 6, Calea Rahovei, nr. 151, București

Expoziția « Rădești 1970 » a Cenaclului « Ioan Andreescu »
(pictură și grafică)
ianuarie — februarie 1971
Casa corpului didactic, bd. Gh. Gheorghiu-Dej, nr. 32, București

Expoziția de artă plastică
(20 artiști amatori)
ianuarie — februarie 1971
Muzeul Marinei Române, Constanța

Expoziția retrospectivă
LUCIA DEMETRIADE-BĂLĂCESCU
ianuarie — februarie 1971
Sălile « Dalles », București

Expoziția de pictură
NICOLAE DRĂGUȘIN
ianuarie — februarie 1971
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de grafică
KOPÁCS MĂRIA
ianuarie — februarie 1971
Galeria Mică a Fondului plastic, Piața Libertății, nr. 14, Cluj

Expoziția de sculptură și grafică
LEHEL DOMOKOS
ianuarie — februarie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de pictură
ANATOL POPOVICI
ianuarie — februarie 1971
Biblioteca Centrală Universitară, București

Expoziția retrospectivă
RUDOLF SCHWEITZER-CUMPĂNA
ianuarie — februarie 1971
Muzeul de artă, Craiova

Expoziția Cercului de artă decorativă
(artiști amatori; 120 de lucrări)
februarie 1971
Casa de cultură a Sectorului 6, Calea Rahovei, nr. 151, București

Expoziția de grup
pictură: SEMPRONIU ICLOZAN
sculptură: IOANA STEPANOV
sculptură spațială: ION MITRICI
grafică: DAMIAN PETRESCU
februarie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei, nr. 56, București

Expoziția de grup
GHEORGHE CONSTANTINESCU, D. SCĂRLĂTESCU,
C. FILIMON, ELENA VASILESCU CERNĂIANU
(membri ai Cenaclului Tineretului — U.A.P.)
februarie 1971
Ateneul Tineretului, Alcea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de grup
ION ENACHE, C. MIHĂILESCU, EUGEN GONDI
februarie 1971
Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiștei, nr. 15, București

Expoziția de tapiserii și imprimeuri
AURORA REMEȘ, GABRIELA ULIANU, CSABA
ZEMLÉNY, CONSTANTINA DUMITRU
februarie 1971
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de pictură
RODICA LAZĂR, IACOB LAZĂR
februarie 1971
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de păpuși
MAGDALENA BORĂNESCU
februarie 1971
Ateneul Tineretului, Alcea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de ceramică
VASILE CRAIOVEANU
februarie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de grafică
MARIA D. DIMA
februarie 1971
Holul Universității Populare, bd. Nicolae Bălcescu, nr. 18, București

Expoziția de grafică
IULIA HĂLĂUCESCU
februarie 1971
Piatra-Neamț (itinerată la Tg.-Neamț și la Casele de cultură din județ)

Expoziția de pictură
VERA HARITON
februarie 1971
Holul Casei de cultură a Sectorului 6, Calea Rahovei,
nr. 151, București

Expoziția de pictură
LATA LADISLAU
februarie 1971
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de grafică
MAGDALENA NEGRU-RĂDULESCU
februarie 1971
Uniunea Arhitecților, str. Episcopiei, nr. 9, București

Expoziția de tapiserie
LUCREȚIA PACEA
februarie 1971
Galeriile de artă « Orizont », bd. N. Bălcescu, nr. 23, București

Expoziția de pictură și grafică
LIGIA PODOREANU
februarie 1971
Uniunea Arhitecților, str. Episcopiei, nr. 9, București

Expoziția de ceramică
GEORGE TIUTIN
februarie 1971
Galeriile de artă « Orizont », bd. N. Bălcescu, nr. 23,
București

Expoziția de ceramică
DUMITRU VOICU
februarie 1971
Complexul muzeal Curtea Domnească, Turnul Chindia,
Tirgovîște

Expoziția de artă plastică organizată în cadrul manifestărilor
culturale « Seri Mureșene » (participă artiști din Tg.-Mureș
și Cluj)
februarie — martie 1971
Galeriile de artă Tg.-Mureș

Expoziția de grup
sculptură: MARCEL CHIRNOAGA
grafică: RADU DRAGOMIRESCU, VALENTIN TH.
IONESCU, RADU STOICA, IOSIF TEODORESCU
februarie — martie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei, nr. 56,
București

Expoziția de grup
ANGYALOSSY GYÖRGY, LIANA MUNTEANU-
MÎNZAT, ELENA SZERVATIUS, ION MORARU
februarie — martie 1971
Casa de cultură, Dej

Expoziția de sculptură și grafică
FLORIN MENZOPOL, NICOLAE ROȘU
februarie — martie 1971
Buzău

Expoziția de pictură
MARTA ANTONESCU
februarie — martie 1971
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de pictură
ROMELIU COPILAȘ

februarie — martie 1971
Galeriile de artă « Galatcea », Calea Victoriei, nr. 132,
București

Expoziția de pictură
ION DUMITRIU
februarie — martie 1971
Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de pictură « Simboluri anagogice »
ZAMFIR DUMITRESCU
februarie — martie 1971
Sala Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
VALERIU GONCEARIUC
februarie — martie 1971
Foaierul Teatrului Național, București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
FERDINAND MAZANEK
februarie — martie 1971
Casa artelor, Sibiu

Expoziția de pictură
THEODOR MORARU
februarie — martie 1971
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de acuarele și tapiserii
SANDRA SLĂTINEANU
februarie — martie 1971
Holul Teatrului Giulești, București

Expoziția de grafică
DORU TOHAN
februarie — martie 1971
Holul Teatrului Mic

Expoziția de pictură a elevilor, membri ai Cercului de arte
plastice al Școlii generale « V. Alecsandri »
martie 1971
Ecran-Club, șos. Grozăvești, nr. 82, București

Expoziția de pictură românească contemporană (46 lucrări)
martie 1971
Muzeul de artă, Craiova

A VI-a bienală a artiștilor amatori din capitală « Omagiu
partidului »
martie 1971
Săliile Muzeului de istorie a P.C.R., bd. 1 Mai, nr. 1—3
București

Expoziția de pictură organizată în cinstea semicentenarului
P.C.R. (artiști amatori)
martie 1971
Casa de cultură a Sectorului 3, Calea Moșilor, nr. 290,
București

Expoziția de pictură și artă decorativă a salariaților Uzinelor
« Grivița Roșie »
martie 1971
Clubul Uzinelor « Grivița Roșie », Calea Griviței, nr. 353,
București

Expoziția județeană a artiștilor plastici amatori
martie 1971
Bacău

Expoziția de pictură, sculptură, grafică și arte decorative a
elevilor Liceului « Octav Băncilă »
martie 1971
Sala « Victoria », Iași

Expoziția județeană a artiștilor plastici amatori organizată
în cinstea semicentenarului P.C.R.
martie 1971
Sala « Victoria », Iași

A VI-a bienală de artă plastică a artiștilor amatori organizată
în cinstea semicentenarului P.C.R.
martie 1971
Sala de festivități a Comitetului pentru Cultură și Artă a
județului Bihor, Oradea

Expoziția de grup a studenților anului II, pictură monu-
mentală, ai Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
MIRCEA CONSTANTINESCU, TITU DRĂGULESCU,
MIHAIL FORDEA, MIHAI FLORIN, GHEORGHE
NICOLAE, ENACHE PRODEA, VALERIA PUIE, AM-
BROZIE ROMEO ZAMFIRESCU
martie 1971
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de grup
IRINA LABIN, CASIAN LABIN, LILIANA BARTOS,
JENŐ BARTOS
(studenți anul V la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu »)
martie 1971
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de pictură și artă decorativă
MONICA DAMIAN, VICTOR PAVEL, ȘTEFAN PELMUȘ
martie 1971
Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de pictură și grafică
ELENA LĂPUȘNEANU, ILEANA SÂNDULEANU,
MARIANA BACIU
martie 1971
Casa Universitarilor, Iași

Expoziția de grup
EUGENIA DUMITRAȘCU, VIOREL TOMA
martie 1971
Sala « Dacia », Lugoj

Expoziția « Reliefuluri albe »
DOINA ALMĂȘAN
martie 1971
Galeriile de artă, bd. 30 Decembrie, nr. 6, Timișoara

Expoziția de artă decorativă
LILI VIORICA BĂIȘAN
martie 1971
Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru, nr. 38, București

Expoziția de sculptură
BENCZÉDI SÁNDOR
martie 1971
Casa de cultură « Petőfi Sandor », Intrarea Zalomit, nr. 6,
București

Expoziția de pictură
VASILE GHEORGHE BUD

martie 1971
Clubul Casei Centrale a Armatei, bd. Gh. Gheorghiu-Dej,
nr. 2, București

Expoziția de pictură
GEORGE FILIPESCU
martie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2,
București

Expoziția de ceramică
MIHAI GHEORGHE
martie 1971
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de sculptură
CRISTEA GROSU
martie 1971
Galeriile de artă « Orizont », bd. Bălcescu, nr. 23, București

Expoziția de pictură și grafică
VASILE ISTRATE
martie 1971
Galeriile de artă, Iași

Expoziția retrospectivă
MARION JILCU
martie 1971
Galeriile de artă, bd. 30 Decembrie, nr. 6, Timișoara

Expoziția de grafică
IOAN MATTIS TEUTSCH
(lucrări din colecția scriitorului Claus Stephani)
martie 1971
Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiște, nr. 15,
București

Expoziția de pictură, sculptură și grafică
FLORICA MORȚUN
martie 1971
Holul Bibliotecii municipale « Gheorghe Asachi », Iași

Expoziția personală
AURELIA PĂUNESCU
martie 1971
Muzeul județean, Pitești

Expoziția de sculptură
EMIL PRICOPESCU
martie 1971
Sala Teatrului de Stat « George Bacovia », Bacău

Expoziția de artă decorativă
MARGARETA STAHL
martie 1971
Holul Universității populare, bd. Nicolae Bălcescu, nr. 18,
București

Expoziția de pictură
FLORICA STERIADE
martie 1971
Clubul Sindicatelor din învățământ, bd. Gh. Gheorghiu-
Dej, nr. 32, București

Expoziția de sculptură
IOAN TOLAN
martie 1971
Sala « Forum », Arad.

Expoziția de grafică
TEODOR TUFAN
martie 1971
Holul Teatrului Mic, București

Trienala de scenografie
martie — aprilie 1971
Sălile « Dalles », București

A VI-a bienală a artiștilor plastici amatori « Omagiu partidului »
martie — aprilie 1971
Botoșani

Expoziție de pictură și grafică organizată în cinstea semi-centenarului P.C.R.
martie — aprilie 1971
Casa de cultură, Dej

Expoziția jubiliară județeană a Cenaclului U.A.P. Suceava
martie — aprilie 1971
Casa de cultură a sindicatelor, Suceava

Expoziția cenaclului U.A.P. Tîrgoviște dedicată Semicentenarului P.C.R.
martie — aprilie 1971
Casa Municipală de cultură, Tîrgoviște

Expoziția de grup a studenților Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
martie — aprilie 1971
pictură: RODICA TĂNĂSESCU
sculptură: RADU ADRIAN, CORNELIU TACHE
grafică: BÉNCSEK JÁNOS
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de grafică
CORINA BEIU ANGHELUȚĂ, ALA POPA JALEA, ANA ILIUȚ, PUJA MASICHIEVICI
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă, str. Mărășești, nr. 12, Bacău

Expoziția de grup
pictură: MARGARETA STERIAN
grafică: FRED MICOȘ
ceramică: CONSTANTIN BULAT
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei, nr. 56, București

Expoziția de grafică
ION BIȚAN
martie — aprilie 1971
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția « Semne și forme »
ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția « Geometrie albă »
CRINA IONESCU
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă « Simeza », bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de sculptură
GRIGORE MINEA
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă « Orizont », bd. N. Bălcescu, nr. 23, București

Expoziția de pictură și grafică
LEȚIȚIA OPRÎȘAN
martie — aprilie 1971
Holul Teatrului Mic, București

Expoziția de pictură
FLORIN SCARLAT
martie — aprilie 1971
Clubul « Universitas », str. Schitu Măgureanu, nr. 9, București

Expoziția de grafică « Însemnări de călătorie »
HORIA TEODORU
martie — aprilie 1971
Uniunea Arhitecților, str. Episcopiei, nr. 9, București

Expoziția de pictură
VICTOR TIMOFTE
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de pictură
SPIRU VERGULESCU
martie — aprilie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei, nr. 132, București

Expoziții românești peste hotare

Expoziția de grup
HORIA BERNEA, PAVEL ILIE, PAUL NEAGU
octombrie 1970
Sala Universității, Birmingham, Anglia

Expoziția de gravură
ELVIRA MICOȘ, FRED MICOȘ
septembrie 1970
Galeria « Il Calibro », Roma, Italia

Expoziția « Grafica de carte în România »
octombrie 1970
Secția de gravuri și desene a Muzeului « Pușkin », Moscova, U.R.S.S.

Expoziția « Armata română în arta plastică », organizată de Studioul de artă plastică al Ministerului Forțelor Armate
16 octombrie — 1 noiembrie 1970: Casa Armatei, Belgrad
5 noiembrie — 5 decembrie 1970: Casa Armatei Slovenski Brod
10 decembrie — 20 decembrie: Casa de cultură, Rijeka, R.S.F. Iugoslavia

Expoziția de gravură românească contemporană
participă: ION BIȚAN, GH. CERNĂIANU, MARCEL CHIRNOAGĂ, RADU DRAGOMIRESCU, VINTILĂ FĂCĂIANU, LADISLAU FESZT, VALENTIN TH. IONESCU, ALA JALEA POPA, HILDEGARD KLEPPER-PAAR, ILEANA MICODIN, CORNELIU PETRESCU, EUGEN POPA, VASILE PINTEA, RADU STOICA, NICOLAE ȘUFANĂ
octombrie 1970
Este, Italia

Expoziția de grup
ILEANA DIMITRIU COJAN, LIA SZASZ, DORIAN
SZASZ, MIMI PODEANU, ALEXANDRU ȚIPOIA
octombrie 1970,
Gand, Bruges, Belgia

Expoziția de grup
ANTOANETA BINDER, SEVER FRENȚIU, VIRGINIA
BAROI
17–31 octombrie 1970
Galeria de artă « Il Salotto », Vicenza, Italia

Expoziția de grup
TRAIAN BRĂDEAN, ELENA GRECULESII, TOMA
ROATĂ
noiembrie 1970
Academia di Romania, Roma, Italia

Expoziția NICOLAE GRIGORESCU
octombrie 1970: Sala « Kunstforenigen », Copenhaga, Da-
nemarka
noiembrie 1970: Muzeul « Pușkin », Moscova, U.R.S.S.
decembrie 1970: Muzeul « Ermitaj », Leningrad, U.R.S.S.

Expoziția de pictură
CORNELIU BABA
decembrie 1970
The Hartman Galleries, Madison Avenue, New York,
S.U.A.

Expoziția de sculptură
ANTON EBERWEIN
decembrie 1970
Academia di Romania, Roma, Italia

iunie 1971

C i r c u l a r a N r . 1

Cel de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică va avea loc în România la București, în perioada 28 august — 2 septembrie 1972, sub auspiciile Comitetului Internațional de Studii Estetice, avînd ca temă: *Estetica, arta și condiția umană contemporană*.

Comitetul Național Român de organizare are onoarea de a vă invita să participați la lucrările acestui congres ce se vor desfășura în următoarele secții:

1. Aspecte ale formației artistice (artist-critică-public).

2. Artă contemporană. Moartea artei?

3. Actualitatea cercetărilor de istoria artei și esteticii.

4. Noi metode. Noi criterii.

5. Estetica ambianței și a vieții cotidiene.

6. Secție deschisă (comunicări în legătură cu perspectiva contemporană în probleme de estetică, neîncadrate în celelalte secții).

În afara conferințelor prezentate în sesiunea plenară, în secțiuni vor avea loc debateri pornind de la problemele puse de comunicări; comunicările vor avea aproximativ 1 200 de cuvinte (rezumatele 200 de cuvinte) și vor fi prezentate în una din limbile oficiale ale congresului: franceza, engleza, germana și italiana.

Sperăm că veți participa la lucrările congresului și vă rugăm să binevoiți să completați formularul de confirmare anexat, trimițîndu-l pe adresa Secretariatului Comitetului Național Român pînă la 1 decembrie 1971, la București.

Comunicările și rezumatele trebuie trimise cel mai tîrziu pînă la 1 februarie 1972, în cîte două exemplare, la următoarele adrese:

1. Institutul de estetică al Universității din Amsterdam, Domnului Jan Aler — secretar general al Comitetului internațional de studii de estetică.

Spinozestraat 9 bv, Amsterdam C HOLLANDE (două exemplare).

2. Comitetul Național Român de Organizare, ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE, Calea Victoriei nr. 125, București 1, R. S. ROMÂNIA (două exemplare).

Taxa de participare este de 25 dolari (cuprinzînd dreptul de participare la lucrări și actele congresului) și de 15 dolari pentru însoțitori.

Circulara următoare va cuprinde informații asupra programului detaliat al secțiunilor, lista raportorilor, programul de vizite, de excursii și alte date privind participarea la congres.

COMITETUL NAȚIONAL ROMÂN DE ORGANIZARE
A CELUI DE-AL VII-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL
DE ESTETICĂ

**LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii din România*, vol. I, *De la orinduirea comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p., + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * * Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefată de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p., +206 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi până la 1848*, 1966, 380 p., + 3 pl., 48 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- GR. IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- * * * *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, 1970, 352 p., 33 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. II, *1849—1918*, 1971, 568 p., 60 lei.

**REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU-MUZICĂ-CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 18, NR. 2, P. 201—372, BUCUREȘTI, 1971.

